

Quodlibet
Fernando Pessoa
Pagine di estetica

IL GIOCO DELLE FACOLTÀ CRITICHE
IN ARTE E IN LETTERATURA



Dello stesso autore:

Il ritorno degli dèi. Opere di Antonio Mora

Fernando Pessoa

Pagine di estetica

Il gioco delle facoltà critiche
in arte e in letteratura

A cura di Micia Petrelli

Quodlibet

Gli scritti raccolti nel presente volume, qui tradotti per la prima volta in italiano, ci offrono una ricca panoramica delle idee che Pessoa ha abbozzato, in momenti e occasioni diverse, a proposito dell'arte e la letteratura. Dal punto di vista cronologico, seppure spesso di incerta datazione, ricoprono quasi l'intero arco della vita dell'autore: dal 1907 agli anni '30. Dal punto di vista contenutistico, investono i temi maggiori della teoria della letteratura (Analisi del processo artistico, i generi letterari, il ruolo dell'artista e del critico, un'interpretazione della letteratura europea e della letteratura nella modernità), oltre a presentarci un confronto con una miriade di autori della tradizione occidentale (Shakespeare, Milton, Dickens, Nietzsche, Hugo, Anatole France, per ricordarne alcuni) e infine, nello scritto *Erostrato*, una serie di penetranti considerazioni sulla gloria dell'artista, la sua fama, e la sopravvivenza postuma della stessa - in cui si propone, fra l'altro, un curioso accostamento fra il gesto dell'artista e quello dell'attentatore.

Si tratta per lo più di note ad uso personale, appunti, lavori preparatori, aforismi, in lingua portoghese o inglese, tutti pubblicati postumi. Unica eccezione gli *Appunti per un'estetica non aristotelica*, firmati dall'eteronimo Alvaro de Campos e usciti fra il 1924 e il 1925. Questo è anche l'unico caso in cui a firmare è un eteronimo, tutti gli altri testi sono da ascrivere a Pessoa «in persona» - una ragione di più per leggerli come un percorso coerente e, presi nel loro insieme, come abbozzo esauriente del «sistema» critico, estetico e teorico pessoano.

La presente traduzione è stata in gran parte condotta sui testi trascritti e raccolti in volume da Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho nelle *Páginas de Estética e de Teoria e Critica Literarias de Fernando Pessoa*, apparse nel 1966 all'interno del piano di pubblicazione delle *Obras com-*

pietas dell'editore Ática di Lisbona. Il testo *Appunti per un'estetica non aristotelica* è tratto dalle *Páginas de Doutrina Estética* (1946).

Per maggiori informazioni sulla vicenda dei singoli testi si vedano le *Note ai testi* (*infra*, pp. 179 sgg).

La datazione degli scritti, come detto, quando non chiaramente indicata dall'autore, rimane ipotetica. Anche per questo, si è scelto di non seguire un ordine cronologico, ma di adottare un criterio di aggregazione tematica mantenuto pressoché inalterato rispetto alle edizioni portoghesi. Tutti i segni convenzionali impiegati e le proposte di datazione, quando l'originale non riporta la data indicata dall'autore, sono dei curatori delle relative edizioni di riferimento. Le note in calce ai testi, se non indicato diversamente, sono della curatrice di questo volume.

Segni convenzionali:

[...]	lettura impossibile di una o più parole
[?]	lettura incerta
(...)	lacuna nel testo originale
(?)	punto interrogativo presente nell'originale
[datt.]	dattiloscritto
[ms.]	manoscritto
[var.]	variante
(ndcc)	nota dei curatori delle edizioni di riferimento

Abbreviazioni:

PE	Fernando Pessoa, <i>Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias</i> , textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Edições Ática, Lisboa 1994 (1a ed. 1966, 2a ed. 1973).
PDE	Fernando Pessoa, <i>Páginas de Doutrina Estética</i> , selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Editorial Inquérito, Lisboa 1962 (1a ed. 1946).
OP	Fernando Pessoa, <i>Obra em Prosa</i> , organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro 2004 (10 a ristampa della 1a ed. del 1974).

Appunti per un'estetica non aristotelica

(Alvaro de Campos)

I.

[dicembre 1924]

Tutti oggi sanno, la cosa è nota, che vi sono geometrie chiamate non euclidee, ovvero geometrie che partono da postulati diversi da quelli di Euclide, e arrivano a conclusioni diverse. Ognuna di queste geometrie segue uno sviluppo logico: sono sistemi interpretativi indipendenti, indipendentemente applicabili alla realtà. Questo processo, consistente nel moltiplicare le geometrie «vere» e nel fare, per così dire, astrazioni di vario genere nella stessa realtà oggettiva, è stato fecondo in matematica e non solo (Einstein gli deve parecchio).

Ora, così come si possono formare, si sono formate, ed è stato utile che si siano formate, geometrie non euclidee, non so quale ragione si potrà addurre perché non possano formarsi, non si formino, e non sia utile che si formino, estetiche non aristoteliche.

È da molto tempo che, senza rendermene conto, ho formulato un'estetica non aristotelica. Voglio lasciar scritti questi appunti su di essa, in parallelo, non so se modesto, con la tesi di Riemann sulla geometria classica.

Definisco aristotelica quell'estetica che pretende che scopo dell'arte sia la bellezza, o, per meglio dire, la produzione negli altri della stessa impressione che nasce dalla contemplazione o dalla sensazione di cose belle. Per l'arte classica e le sue derivate - l'arte romantica, l'arte decadente, e altre simili - la bellezza è il fine; divergono soltanto nei percorsi per giungere a questo fine, esattamente come in matematica si possono produrre dimostrazioni diverse per lo stesso teorema. L'arte classica ci ha dato opere grandi e sublimi, la qual cosa non vuol dire che la teoria sottesa alla loro costruzione sia certa, o che sia l'unica teoria «certa». È frequente, d'altronde, e tanto nella vita teorica quanto in quella pratica, che si giunga a un risultato certo attraverso procedimenti incerti o perfino errati.

Credo di poter formulare un'estetica basata non sull'idea di bellezza, ma su quella di *forza* - assumendo, è chiaro, la parola forza nel suo significato astratto e scientifico; perché se la assumessi nel suo significato comune, si tratterebbe, in un certo qual modo, solo di una forma travestita di bellezza. Questa nuova estetica, mentre ammette come buone un grande numero di opere classiche - ammettendole però per una ragione diversa da quella degli aristotelici, ragione che è stata naturalmente anche quella dei loro autori -, allo stesso tempo stabilisce la possibilità che si costruiscano nuovi tipi di opere d'arte che, chi sostiene la teoria aristotelica, non potrebbe prevedere o accogliere.

L'arte, per me, è, *come ogni attività*, un indice di forza, o energia; ma, siccome l'arte è prodotta da esseri vivi ed è dunque un prodotto della vita, le forme di forza che in essa si manifestano sono le stesse che si manifestano nella vita. Ora, la forza vitale è duplice, è forza di integrazione e di disintegrazione - anabolismo e catabolismo, come dicono i fisiologi. Senza la coesistenza e l'equilibrio di queste due forze non c'è vita, perché la pura integrazione è assenza di vita e la pura disintegrazione è morte. Dal momento che queste forze essenzialmente si oppongono e si equilibrano perché ci sia, e finché c'è, vita, la vita è un'azione accompagnata automaticamente e intrinsecamente dalla reazione corrispondente. Ed è proprio nell'automatismo della reazione che risiede il fenomeno specifico della vita.

Il valore di una vita, cioè la vitalità di un organismo, risiede dunque nell'intensità della sua forza di reazione. Siccome, però, questa reazione è automatica, e equilibra l'azione che la provoca, uguale, cioè ugualmente grande, deve essere la forza d'azione, cioè di disintegrazione. Perché ci sia intensità o valore vitale (nel concetto di vita non può rientrare altro concetto di valore se non quello di intensità, cioè di grado di vita), o vitalità, è giocoforza che queste due forze siano entrambe intense, ma uguali, poiché, se non lo fossero, non solo non ci sarebbe equilibrio, ma vorrebbe dire che una delle forze è piccola, per lo meno in relazione all'altra. Così l'equilibrio vitale è, non un fatto diretto - come gli aristotelici vogliono che sia per l'arte (non dimentichiamo lo scopo di questi appunti) -, ma il risultato astratto dell'incontro di due fatti.

Ora, l'arte, dato che è fatta dai sensi e per i sensi - senza i quali sarebbe scienza o propaganda - si basa sulla sensibilità. La sensibilità è dunque la *vita* dell'arte. È all'interno della sensibilità che devono darsi l'azione e la reazione che fanno sì che l'arte viva, la disintegrazione e l'integrazione che, equilibrandosi, le danno vita. Se la forza di integrazione venisse, nell'arte,

dal di fuori della sensibilità, verrebbe *dal di fuori della vita*; non si tratterebbe di una reazione automatica o naturale, ma di una reazione meccanica o artificiale.

Come applicheremo all'arte il principio vitale di integrazione e disintegrazione? Il problema non presenta difficoltà; come la maggior parte dei problemi, basta, per risolverlo, vedere bene di che natura esso sia. Andando all'aspetto fondamentale dell'integrazione e della disintegrazione, ovvero, alla sua manifestazione nel cosiddetto mondo inorganico, vediamo l'integrazione manifestarsi come *coesione*, la disintegrazione come *corruttibilità*, cioè tendenza del corpo a scomporsi, spezzarsi, cessare d'essere un corpo, per cause (a questo livello) quasi tutte macroscopicamente esterne - tra l'altro perpetuamente operanti, in minor o maggior grado. Nel cosiddetto mondo organico queste due forze permangono, variando il nome al variare della forma in cui si manifestano.

Nella sensibilità il principio di coesione viene dall'individuo, caratterizzato da questa sensibilità, o meglio, da questa forma di sensibilità, poiché è la forma - prendendo questo termine nel suo senso astratto e completo - a definire il composto individualizzato. Nella sensibilità il principio di corruttibilità si ritrova in forze assai varie, in maggioranza esterne, che però si riflettono nell'individuo fisico attraverso la non-sensibilità, cioè, attraverso l'intelligenza e la volontà. La prima tende a disintegrare la sensibilità perturbandola, inserendo in essa elementi (idee) generali e in questo modo necessariamente contrari a quelli individuali, tende a rendere umana, anziché personale, la sensibilità; la seconda tende a disintegrare la sensibilità limitandola, sottraendole tutti quegli elementi che non servono (se eccessivi) all'azione in sé o (se superflui) all'azione rapida e perfetta; tende dunque a rendere la sensibilità centrifuga invece che centripeta.

Contro queste tendenze distruttive la sensibilità reagisce, per preservare la propria coesione, e, come ogni *vita*, reagisce mediante una particolare forma di coesione che è l'*assimilazione*, cioè la conversione degli elementi delle forze estranee in elementi propri, in sostanza *sua*.

Così, al contrario dell'estetica aristotelica, la quale esige che l'individuo generalizzi o umanizzi la sua sensibilità, necessariamente particolare e personale, in questa teoria il percorso indicato è inverso: è il generale a dover essere particolarizzato, è l'umano che si deve personalizzare, è l'«esteriore» che si deve rendere «interiore».

Ritengo questa teoria più logica - se logica c'è - di quella aristotelica; e la ritengo tale per la semplice ragione che, in essa, l'arte rimane il contra-

rio della scienza, cosa che nella teoria aristotelica non accade. Nell'estetica aristotelica, nell'arte, come nella scienza, si parte dal particolare per arrivare al generale; in questa teoria, nell'arte si parte dal generale per arrivare al particolare, al contrario di ciò che accade nella scienza, dove, difatti e senza dubbio, si parte dal particolare per arrivare al generale. E dato che scienza e arte, come l'intuitivo e l'assiomatico, sono attività opposte, opposti devono essere i loro modi di manifestarsi, e probabilmente è più certa la teoria che pone questi modi come realmente opposti di quella che li pone come convergenti e simili.

[gennaio 1925]

Prima di tutto, l'arte è un fenomeno sociale. Ora, nell'uomo vi sono due qualità direttamente sociali, cioè riguardanti direttamente la sua vita sociale: lo spirito gregario, che lo fa sentire uguale o simile agli altri uomini, e dunque ad essi vicino; e lo spirito individuale o di separazione, che lo fa da loro allontanare, mettere con loro in contrasto, essere loro concorrente, nemico, o seminemico. Qualsiasi individuo è allo stesso tempo individuo e umano: differisce da tutti gli altri e a tutti gli altri è simile.

Una vita sociale sana risulta nell'individuo dall'equilibrio di questi due sentimenti: una fratellanza aggressiva definisce l'uomo sociale e sano. Ora, se l'arte è un fenomeno sociale, nell'essere sociale vi è già l'elemento gregario; rimane da sapere dove stia in essa l'elemento di separazione. Non lo possiamo ricercare al di fuori dell'arte, perché allora nell'arte vi sarebbe un elemento ad essa estraneo, e così sarebbe tanto meno arte; dobbiamo ricercarlo all'interno dell'arte - cioè, anche l'elemento di separazione deve manifestarsi nell'arte, e *artisticamente*.

Ciò vuol dire che, nell'arte, che è innanzitutto un fenomeno sociale, tanto lo spirito gregario quanto quello di separazione devono assumere *forma sociale*.

Ora, lo spirito di separazione, antigregario, ha, è chiaro, due forme: l'allontanamento dagli altri, e l'imposizione dell'individuo agli altri, la sovrapposizione dell'individuo agli altri - *l'isolamento* e il *dominio*. Di queste due forme, la seconda è la forma *sociale*, poiché isolarsi è abbandonare la condizione sociale. L'arte, quindi, è innanzitutto *uno sforzo teso a dominare gli altri*. Vi sono, evidentemente, vari modi di dominare o cercare di dominare gli altri; l'arte è uno di questi.

Ora, vi sono due processi per dominare o vincere - cooptare e soggiogare. Cooptare è il modo gregario di dominare o vincere; soggiogare è il modo antigregario di dominare o vincere.

Ora, in tutte le attività sociali superiori sono presenti questi due processi, perché fatalmente non possono esservene altri; e se mi riferisco distintamente alle attività sociali superiori è perché sono, in quanto superiori, quelle che implicano l'idea di dominio. Sono tre le attività sociali superiori - la politica, la religione e l'arte. In ciascuno di questi rami dell'attività sociale superiore ha luogo il processo di cooptazione e il processo di soggiogamento.

In politica vi è la democrazia, che è la politica della cooptazione, e la dittatura, che è la politica del soggiogamento. È democratico ogni sistema che vive di gradimento e di cooptazione - sia la cooptazione oligarchica o plutocratica della democrazia moderna che, in fondo, coopta solo certe minoranze, che includono o escludono la vera maggioranza; sia la cooptazione mistica e rappresentativa della monarchia medievale, unico sistema dunque veramente democratico, poiché solo la monarchia, per il suo carattere essenzialmente mistico, può cooptare le maggioranze e le moltitudini, organicamente mistiche nella loro vita mentale profonda. È dittatoriale ogni sistema politico che vive subordinando e soggiogando - che sia il dispotismo artificiale del tiranno per forza fisica, inorganico e non rappresentativo, come negli imperi decadenti e nelle dittature politiche; oppure il dispotismo naturale del tiranno per forza mentale, organico e rappresentativo, inviato occulto, nell'occasione della sua ora, dei destini subconsci di un popolo.

In religione vi è la metafisica, che è religione della cooptazione, in quanto tenta di insinuarsi con il raziocinio, e spiegare o provare è voler cooptare; e vi è la religione propriamente detta, che è sistema di soggiogamento, perché soggioga con il dogma non provato e con il rituale inesplicabile, agendo così in maniera diretta e superiore sulla confusione degli animi.

Come in politica e in religione, così nell'arte. Vi è un'arte che domina cooptando, un'altra che domina soggiogando. La prima è l'arte secondo Aristotele, la seconda l'arte come io la intendo e difendo. La prima si basa naturalmente sull'idea di *bellezza*, perché si basa su ciò che *piace*; si basa sull'*intelligenza*, perché si basa su ciò che, in quanto generale, è comprensibile, e per questo *piacevole*; si basa sull'unità artificiale, *costruita* e inorganica, e quindi *visibile*, come quella di una macchina, e per questo *apprezzabile* e piacevole. La seconda si basa naturalmente sull'idea di *forza*,

perché si basa su ciò che *soggioga*; si basa sulla *sensibilità*, perché la sensibilità è particolare e personale in noi che dominiamo, perché, se così non fosse, dominare sarebbe perdere la personalità, o, in altri termini, essere dominato; e si basa sull'unità spontanea e organica, *naturale*, che può essere sentita o non sentita, ma che non può mai essere vista o essere visibile, perché non sta lì per esser vista.

Tutta l'arte parte dalla sensibilità e su di essa realmente si basa. Ma, mentre l'artista aristotelico subordina la sua sensibilità alla sua intelligenza, per poter rendere umana e universale questa sensibilità, ossia, per poterla rendere accessibile e piacevole, e così poter *cooptare* gli altri, l'artista non aristotelico subordina tutto alla sua sensibilità, converte tutto nella sostanza della sensibilità, così che, rendendo la sua sensibilità *astratta* come l'intelligenza (senza che smetta d'essere sensibilità), *emittente* come la volontà (senza con ciò essere volontà), diventa *un fuoco emittente astratto sensibile* che costringe gli altri, che lo vogliano o no, a sentire ciò che lui ha sentito, che li domina con forza inesplicabile, come l'atleta più forte domina il più debole, come il dittatore spontaneo soggioga tutto il popolo (perché egli è sintesi di tutto il popolo e perciò più forte della somma di tutto il popolo), come il fondatore di religioni converte dogmaticamente e assurdamente gli animi altrui alla sostanza di una dottrina che, in fondo, non è che egli stesso.

L'artista vero è un fuoco dinamogeno; l'artista falso, o aristotelico, è un mero apparecchio trasformatore, destinato solo a convertire la corrente continua della propria sensibilità nella corrente alternata dell'intelligenza altrui.

Ora, tra gli artisti «classici», cioè aristotelici, vi sono veri e falsi artisti; e anche tra i non aristotelici vi sono veri artisti e vi sono semplici simulatori - perché non è la teoria che fa l'artista, ma l'esser nato artista. Quello che però intendo e difendo è che ogni vero artista è interno alla mia teoria, che egli si ritenga o meno aristotelico; e ogni falso artista è interno alla teoria aristotelica, anche se pretende d'essere non aristotelico. È ciò che resta da spiegare e dimostrare.

La mia teoria estetica si basa - al contrario di quella aristotelica, che poggia sull'idea di bellezza - sull'idea di forza. Ora, l'idea di bellezza può essere una forza. Quando l'«idea» di bellezza è un'«idea» della sensibilità, una *emozione* e non un'idea, una disposizione sensibile del temperamento, questa «idea» di bellezza è una forza. Solo quando è una semplice idea *intellettuale* di bellezza, essa non è una forza.

Così l'arte dei greci è grande anche secondo il mio criterio, e *soprattutto* secondo il mio criterio. Bellezza, armonia, proporzione non erano per i greci concetti della loro intelligenza, ma intime disposizioni della loro sensibilità. È per questo che erano *un popolo di esteti*, poiché ricercavano ed esigevano la bellezza, *tutti, in tutto, sempre*. È per questo che hanno *trasmesso* la loro sensibilità a tutto il mondo futuro, con una violenza tale che ancora viviamo sudditi della sua oppressione. La nostra sensibilità, però, è oramai talmente differente - per quanto è stata elaborata da tante e tali prolungate forze sociali - che non possiamo più ricevere questa emissione con la sensibilità, ma solo con l'intelligenza. Ha consumato definitivamente questo nostro disastro estetico la circostanza di aver ricevuto in generale questa emissione della sensibilità greca attraverso i romani e i francesi. I primi, sebbene vicini nel tempo ai greci, erano, e sempre furono, a tal punto incapaci di sentimento estetico che dovettero avvalersi dell'intelligenza per *ricevere* l'emissione dell'estetica greca. I secondi, di sensibilità ristretta e intelligenza pseudovivace, capaci dunque di «gusto» ma non di emozione estetica, hanno deformato la già deformata romanizzazione dell'ellenismo, ed hanno elegantemente fotografato la pittura romana di una statua greca.

È già grande, per chi sappia misurarla, la distanza che va dall'*Illiade* all'*Eneide* - talmente grande che persino una traduzione non può occultarla; quella che va da un Pindaro a un Orazio sembra infinita. Ma non è minore la distanza che separa anche un Omero bidimensionale come Virgilio, o un Pindaro in proiezione di Mercatore come Orazio, dalla smorta piattezza di un Boileau, di un Corneille, di un Racine, di tutta l'insuperabile spazzatura estetica del «classicismo» francese, quel «classicismo» la cui retorica postuma ancora strangola e avvilisce l'ammirevole sensibilità emittente di Victor Hugo.

Ma, così come per i «classici», o pseudoclassici - gli «aristotelici» propriamente detti -, la bellezza può stare non nelle disposizioni della loro sensibilità, ma solamente nelle preoccupazioni della loro razionalità, allo stesso modo, per i non aristotelici posticci, la forza può essere *un'idea dell'intelligenza* e non una disposizione della sensibilità. E così come la semplice idea intellettuale di bellezza non rende abili a creare bellezza, poiché solo la sensibilità veramente crea e veramente *emette*, così anche la semplice idea intellettuale di forza, o di non-bellezza, non rende abili a creare, più dell'altra, la forza o la non-bellezza che pretende di creare. È per questo che vi sono - e in quale abbondanza! - simulatori dell'arte della forza o della non-bellezza, che non creano né bellezza né non-bellezza, perché non possono creare

alcunché in modo positivo; che non fanno arte aristotelica falsa perché non la vogliono fare, né arte non aristotelica falsa perché non ci può essere arte non aristotelica falsa. Ma, in tutto ciò fanno, senza volerlo, anche se male, arte aristotelica, poiché fanno arte con intelligenza, e non con sensibilità. La maggioranza, se non la totalità, dei cosiddetti realisti, naturalisti, simbolisti, futuristi, sono semplici simulatori, non dirò privi di talento, ma per lo meno, e solo in alcuni casi, solamente dotati del talento della simulazione. Ciò che scrivono, dipingono o scolpiscono può avere interesse, ma è l'interesse degli acrostici, dei disegni fatti di una sola linea e di altre cose simili. Basta che non la si chiami «arte», va bene.

Del resto, persino oggi, in cui appare per la prima volta una autentica dottrina non aristotelica dell'arte, vi sono solo tre vere manifestazioni di arte non aristotelica. La prima consiste nei sorprendenti poemi di Walt Whitman; la seconda nei poemi ancor più sorprendenti del mio maestro Alberto Caeiro; la terza nelle due odi - l'*Ode Triunfal* e l'*Ode Marítima* - che ho pubblicato su «Orpheu». Non mi domando se questa sia immodestia. Affermo che è la verità.

Erostrato

Saggio sulla fama postuma delle opere letterarie

I.

[datt.] [1925?]

Erostrato

Mi propongo di esaminare il problema della celebrità, sia occasionale che permanente, di indagare in quali condizioni ciascuno di questi tipi di celebrità si sia presentato tra gli uomini, e di prevedere, nei limiti del possibile, in quali condizioni è probabile che si ripresentino nel futuro. Si ha celebrità quando si accetta che un determinato uomo, o gruppo di uomini, sia di un qualche valore per l'umanità. Per indagare il problema, dovremo definire la celebrità. Dovremo anche definire l'umanità.

1) La celebrità può essere delle cose o degli uomini. Ci sono delitti, battaglie, romanzi celebri; ci sono autori celebri di queste cose. Noi non ci occuperemo delle cose, ma degli uomini. Il nostro interesse è per le condizioni che favoriscono la celebrità.

2) La celebrità può essere incidentale o fondamentale. Un uomo morto in circostanze particolarmente misteriose diviene celebre per la sua morte. Se il caso è importante, quest'uomo può restare immortale nella storia come un cadavere interessante. Non ci interessa la celebrità incidentale ma quella fondamentale, per ingiusta che sia.

3) La celebrità può essere artificiale e naturale. Un re è naturalmente famoso. Nasce già famoso con il suo regno. Noi non ci occuperemo di questo genere di celebrità, che varia a seconda delle usanze, dei costumi e delle istituzioni. Esamineremo soltanto il problema della celebrità artificiale¹

4) La celebrità può essere buona o cattiva; generalmente la seconda è chiamata nomea. Le mutevoli idee di bene e male complicano a volte il proble-

¹ Nell'originale compare «naturale» anziché «artificiale», evidente controsenso (*ndcc*).

ma; tanto che, in alcuni casi, si sovrappongono. Dove una persona vede un assassino, un'altra vedrà un temerario. Dove gli uni vedono un martire, altri vedono uno stolto. La difficoltà del problema è stata espressa, anche se non intenzionalmente, in una famosa frase di Proudhon: «Dopo i tiranni, non conosco nulla di più detestabile dei martiri».

2.

[datt.]

Vi sono solo due tipi di costante stato d'animo in cui vale la pena vivere - il nobile giubilo di una religione o il nobile dolore di averla persa. Il resto è vegetazione, e solo una botanica psicologica può aver interesse ad una umanità così diluita (un fungo così comune).

Tuttavia, è ammissibile pensare che esista una forma di grandezza in Erostrato - una grandezza che egli non ha in comune con individualità di minor statura che abbiano fatto irruzione nella fama. Lui, un greco, si può pensare che avesse la percezione delicata e il calmo delirio di bellezza che ancora contraddistingue la memoria del suo clan di giganti. Possiamo dunque immaginare che abbia dato fuoco al tempio di Diana in un'estasi di dolore, mentre parte di lui ardeva nella furia della sua errata impresa. Possiamo legittimamente immaginare che abbia sconfitto le durezze di un rimorso futuro affrontando l'intimo orrore per raggiungere una fama duratura. In un certo senso, il suo gesto può essere paragonato a quel terribile passaggio nell'iniziazione dei Templari in cui, dopo che questi avevano dato prova di credere assolutamente in Cristo - sia come cristiani, e all'interno della generale tradizione della Chiesa, sia come Gnostici occulti, e dunque all'interno della grande tradizione particolare della Cristianità -, dovevano sputare sul Crocifisso al momento dell'iniziazione. Dal punto di vista moderno, un simile gesto può sembrare solo rivoltante, umanamente parlando, perché non siamo credenti, e quando, sin dal Romanticismo, sfidiamo Dio e l'inferno, sfidiamo cose per noi morte, cosicché la nostra sfida si rivolge a cadaveri. Ma non vi è umano coraggio, in qualsiasi terra o mare in cui gli uomini appaiano mossi da mera audacia, che possa essere paragonato all'orrore di questa iniziazione. Il Dio sul quale i Templari sputavano era la sacra sostan-

za della Redenzione. Quando la loro bocca traboccava della necessaria bestemmia, era nell'inferno ch'essi immergevano lo sguardo. È così che possiamo pensare ad Erostrato, con la differenza che la tensione dell'amore per la bellezza è cosa meno forte della convinzione di una verità sentimentale. Pensiamolo dunque così, per giustificarne il ricordo.

Ragion per cui, se Erostrato si è comportato in questo modo, entra immediatamente nel novero di coloro che sono diventati grandi per il potere del loro individualismo. Fa quel sacrificio del sentimento, della passione (...) che contraddistingue il sentiero per l'immortalità. Soffre, perché il suo nome possa portare gioia, come Cristo che muore come uomo per poter provare di essere il Verbo.

[datt.]

Tranne quando è un prodotto del caso, o di circostanze così puramente esterne da poter essere classificate come casuali, la celebrità è il risultato dell'applicazione di qualche speciale abilità, o dell'intelligenza, e del riconoscimento da parte di altri di quella speciale abilità o intelligenza applicata. Per speciale abilità qui si intende designare tutto ciò che distingue l'individuo dai suoi simili per natura: grande audacia, grande violenza, grande acutezza, sono speciali abilità in questo particolare senso, e non vi è onore più essenziale nell'essere eroe che nell'essere genio, poiché l'atto o gli atti che rivelano l'eroe o il genio sono ugualmente prodotti del temperamento, che è innato, dell'educazione e dell'ambiente, che nessuno è in grado di dare a se stesso, dell'opportunità e dell'occasione, che pochi possono scegliere o creare, se davvero qualcuno sceglie o crea come una causa efficiente.

Gli uomini possono essere divisi in tre gruppi o classi, e la divisione può propriamente rispondere alla tradizionale divisione dello spirito - intelletto, emozione o sentimento, e volontà. Vi sono uomini di puro intelletto, sono i filosofi e gli scienziati; vi sono uomini di puro sentimento, sono i mistici e i profeti, i fondatori passivi di religioni o i portatori di sistemi religiosi accettati; vi sono uomini di pura volontà, sono gli statisti e i guerrieri, i capitani d'industria in quanto tali, o i grandi del commercio, nello stretto senso del termine. Vi sono tre tipi misti: uomini di intelletto e sentimento, sono gli artisti di tutti i generi; uomini di intelletto e volontà, sono i più grandi statisti e gli edificatori di imperi e nazioni; uomini di sentimento e volontà, sono i fon-

datori e divulgatori attivi di religioni (spirituali o materiali), i credenti nella Donna Vestita di Sol¹ e i credenti nella democrazia.

L'intelligenza presenta tre forme superiori, che possiamo convenientemente chiamare genio, talento e spirito, considerando quest'ultimo termine nel senso più ampio di intelligenza brillante e attiva, del tipo, sebbene non del grado, dell'intelligenza comune, e non nel senso particolare di capacità di inventare motti di spirito.

Questi tre tipi di intelligenza non sono continui fra loro; non sono categorie o gradi di un'unica facoltà o funzione. Il genio è l'intelligenza astratta individualizzata - il concreto prender corpo, capriccioso e (...), di una facoltà astratta. Il talento è l'intelligenza concreta divenuta astratta; non è legato, come il genio, all'individuo, se non nella misura in cui tutto ciò che accade all'individuo è a lui legato in quanto suo. Lo spirito è l'intelligenza concreta individualizzata; ha l'apparenza e i gesti del genio. Ecco la ragione per cui è così facile confondere lo spirito di alto livello con il genio positivo. Il talento, d'altro canto, si colloca tra i due e ad entrambi si oppone per natura.

[datt.]

Il genio è follia che si normalizza per diluizione nell'astratto, come il veleno che, mediante mistura, si trasforma in medicina. Il suo vero prodotto è la novità astratta - cioè una novità che, nella sostanza, si conforma alle leggi generali dell'intelligenza umana e non alle leggi particolari della malattia mentale. L'essenza del genio è l'inadattabilità all'ambiente; per questo il genio (a meno che non sia accompagnato dal talento o dallo spirito) è generalmente incompreso dal suo ambiente; e dico «generalmente», non «universalmente», perché molto dipende dall'ambiente. Non è la stessa cosa essere un genio nell'antica Grecia ed esserlo in Europa o nel mondo moderno.

Shakespeare nel suo tempo non era riconosciuto come genio perché le chiasse, anche se postume, lodi di Ben Jonson sono, non più del chiasso linguaggio dell'epoca, prive di senso, e riferite dallo stesso Jonson ad uomini di cui oggi non si sa nulla - quel Lord Mounteagle del quale dice che in quel tempo «si distingueva come mente superiore» (niente di meno!), o lo stesso Giacomo i.

¹ Cfr. *Apocalisse* 12, i: «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (trad. CEI-UECI).

Shakespeare era ammirato nel suo tempo come uomo di spirito, non come uomo di genio. Poteva forse essere ammirato come uomo di genio? Poteva essere compreso il creatore di Falstaff, ma non il creatore di Amleto. Se gli anti-stratfordiani si fossero dati la pena di prendere in considerazione ciò, molti assurdi paragoni con il favore accordato a Jonson o ad altri uomini della sua epoca sarebbero diventati impossibili.

Shakespeare è l'esempio di un uomo in cui genio e spirito di alto livello si trovavano legati a una insufficienza di talento. Tanto è supremo nell'intuizione, che costituisce il genio, e nella rapidità di percezione di ciò che è insolito, che costituisce lo spirito, quanto è insufficiente nella capacità costruttiva e nella coordinazione, che costituiscono il talento.

Milton è un esempio di grande genio unito a grande talento. Ha l'intuizione del genio e il potere formativo del talento. Non aveva spirito; era persino pedante. Ma del pedante aveva la volontà ferma, anche se pesante.

Wordsworth, ad esempio, rappresenta il puro genio, genio non unito a talento o spirito. Mentre Shakespeare, per quanto alcune sue opere siano nell'«insieme» imperfette, non è mai noioso o mediocre; mentre Milton, per quanto monotono, non è mai basso; Wordsworth, quando il genio lo abbandona, cade al di sotto della mediocrità e più in basso della monotonia (...).

[datt.]

Si potrebbe supporre che la presenza, nello stesso uomo, di più di un elemento intellettuale faciliti la sua immediata celebrità. In una certa misura è così, ma meno di quanto si potrebbe congetturare nell'oziosità dell'ipotesi. Un uomo dotato al contempo di grande genio e di grande intelligenza (come Shakespeare), o di grande genio e di grande talento (come Milton), non cumula né nel suo tempo né in quello successivo i risultati del genio e i risultati di altre qualità. Infatti, questi diversi elementi intellettuali sono mescolati perché coesistono nell'uomo, e il sacro veleno del genio si diffonde nella sostanza dell'intelligenza o del talento; la bevanda è amara, pur conservando qualcosa del suo sapore comune. Gli antichi mescolavano miele e vino e trovavano la bevanda gradevole, ma il miele non riesce a rendere gradevole nessun vino al gusto della gente comune.

Un uomo dotato, in un certo grado, di genio, talento e intelligenza, sarebbe adatto ad avere impatto sul suo tempo grazie all'intelligenza, sulla sua

epoca grazie al talento, e sulla generalità dei tempi e delle epoche future grazie al genio. Ma, dal momento che il genio influenzerebbe il talento, e il talento e il genio influenzerebbero l'intelligenza - poiché le cose coesistono nello spirito per mescolanza e non per semplice contiguità -, il suo talento sarebbe meno puro, e meno attrarrebbe un più ampio ventaglio di generazioni; la sua intelligenza sarebbe meno pura e accarezzerebbe meno la semplicità di tutti i contemporanei. Qualche esempio renderà ciò più chiaro a tutti coloro che comprendono attraverso esempi. Un uomo di spirito che, tra i suoi pari, pronuncia una di quelle battute che uno spirito di talento potrebbe intelligentemente escogitare, suscita una risata generale di apprezzamento. Questa cosa impura è pura intelligenza. L'uomo che, nello stesso gruppo, pronuncia una battuta contenente una allusione classica o uno sforzo di umorismo intellettuale, può darsi che mostri, a chi lo analizza, di aver aggiunto qualcosa all'intelligenza, ma, per l'effetto moderato che produce sull'uditorio, le avrà sottratto qualcosa. Se poi, lo stesso uomo fosse un genio e gli accadesse di pronunciare una battuta nella quale il suo genio si manifestasse chiaramente inondando del suo colore l'intelligenza, dovrà affrontare il daltonismo di ciascun ascoltatore, dinnanzi al quale egli si prende gioco della sua saggezza. Sarà come fare una battuta in una lingua straniera. L'astante non ha chiaroveggenza, e la punta resta nel fodero.

6.

[datt.]

Lo spirito è comune e generalmente umano. Se qualcuno ne dubita, non deve far altro che comprare una copia di «Answers» e leggere le frasi premiate ad un concorso umoristico che chiamano «Nuggets». Lì, persone assolutamente oscure hanno lampi di spirito che, in quanto spirito, potrebbero meritare una citazione d'onore per genio riconosciuto.

Ho spesso riflettuto sulla saggezza dei detti di Goethe nelle sue conversazioni con Eckermann. Ma ho anche riflettuto su quanti detti ugualmente saggi mi è stato dato di ascoltare nel corso della mia vita in conversazioni con persone che, per quanto intelligenti, difficilmente possono essere paragonate a Goethe.

Anche le idee sono comuni, persino le idee brillanti. Il mondo è sempre sovraccarico di geni per caso. È solo quando il casuale diventa universale, per la sua intensa concentrazione, per la sua estensiva elaborazione in conseguenze e conclusioni, che si ottiene il diritto d'ingresso nelle dimore del futuro.

È questa considerazione che, in grande misura, annulla, sul piano della sopravvivenza, gli sforzi critici di un Arnold, di un Lytton Strachey, di un Aldous Huxley. Tutti costoro sono estremamente intelligenti; tutti costoro sono più o meno impazientemente incoerenti. Vi è forse più saggezza, o saggezza del mondo come tale, in un libro di Aldous Huxley che in tutta l'opera di Spencer. Ma Spencer sarà ricordato, anche senza essere stato letto, da qui a mille anni; mentre nessuno leggerà Aldous Huxley né si ricorderà di lui.

Perché arriviamo sempre al punto centrale di ogni trionfo, sia contro l'avversità delle circostanze che contro l'inerzia del futuro: la volontà, e solo la volontà, è ciò che ci permette di vincere. Solo la volontà convertirà il nostro pensiero casuale in un sistema, dandogli così un corpo; la volontà, e solo la volontà, innalzerà la nostra frase felice alla dottrina di quella felicità. Molti uomini pronunciano frasi che contengono in germe grandi kantismi; ma solo i Kant espandono quelle frasi alla grandezza di mondi. La grandezza di una frase di Goethe risiede non nella frase in sé ma nel suo essere conseguenza del genio.

Vi è un grande poeta portoghese chiamato Cesario Verde; è vissuto nella metà del XIX secolo. Tutto l'atteggiamento di fronte alla vita che fa di Cesario Verde un grande poeta è casualmente anticipato in due poemi di Guilherme Braga, un poeta di dieci anni più vecchio di lui. Ma quello che in Cesario si raccoglie in un concetto unitario dell'universo, era mero caso nelle poesie di Braga. E, anche se, come è molto probabile, fossero stati i casuali poemi di Braga a fare in modo che Cesario trovasse se stesso, anche se per un plagio senza plagio, il poeta anteriore è tuttavia quello minore. (È il poeta posteriore ad essere il primo).

Queste cose sono generalmente valutate in maniera abbastanza accurata dalla posterità. Motivo per cui la posterità registra lo spirito di Wilde e dimentica sul treno lo spirito non inferiore di Jones o Smith. Una frase è di Wilde, l'altra è di uno qualsiasi. Perché devo essere più povero di quel ricco?, domandano gli innocenti. Perché, organicamente, egli è nato per essere ricco.

7.

[datt.]

Associando questa distinzione delle facoltà umane alla distinzione degli ambienti umani, subito si verifica un reciproco adattamento fra l'una e l'altra delle due classi. L'analisi congiunta di queste dimostra che il genio impli-

ca un adattamento all'ambiente astratto, formato dalla natura generale dell'umanità e comune a tutte le nazioni e a tutte le epoche; dunque la vera ricompensa del genio è l'immortalità. È ovvio che il talento implica un adattamento agli elementi essenziali che, in una determinata applicazione o manifestazione, fanno di un'epoca o di una nazione quello che è in un certo momento; dunque la vera ricompensa del talento è ciò che abbiamo chiamato fama. È ovvio che lo spirito implica un'applicazione immediata all'ambiente immediato; ciò appare bene nell'unica forma di spirito alla quale diamo specificamente il nome di «spirito», giacché una battuta non produce senso se quel senso non si dà a vedere. (...)

Molti uomini, senza un gran diritto ad essere almeno considerati di raro spirito, potrebbero aver prodotto la maggior parte delle battute di Shakespeare, in quanto battute. È nella creazione dei personaggi che pronunciano quelle battute che il genio è sotteso allo spirito; la grandezza non sta in ciò che Falstaff ha detto, ma in ciò che Falstaff è. Il genio ha creato il personaggio; lo spirito l'ha fatto parlare. Nella grande corrente di finezza di spirito propria della letteratura francese vi sono molti scrittori e oratori che hanno prodotto più spirito di Boileau. Boileau non ha superato, nelle sue finezze, epigrammisti minori come Chevalier de Cailly. Ma la costruzione, da parte del talento, di insiemi pieni di spirito non è alla portata di costoro che sono i più grandi tra i minori.

[datt.]

La celebrità delle nazioni è, in un certo senso, simile a quella degli uomini. Ci sono nazioni che sono geni; nazioni che sono talenti; e nazioni caratterizzate dallo spirito.

Nella civiltà alla quale apparteniamo, vi sono tre nazioni che sono geni - le tre nazioni che hanno costruito il mondo moderno. La loro diretta grandezza è stata variabile, ma il loro riconoscimento da parte del mondo, pur non essendo stato immediato, si è rivelato quasi uguale.

La civiltà moderna si basa fundamentalmente su tre principi: la Cultura Greca, l'Ordine Romano e la Morale Cristiana. Cultura Greca significa individualismo razionalista, e, ogni volta che una nazione europea si è allontanata da questo elemento fondamentale, è caduta o si è impoverita. Ordine

Romano significa concetto di Stato come Impero, e, ogni volta in cui una nazione ne ha perduto il senso, è crollata ed è diventata misera. (...)

In seguito, la civiltà moderna si è basata su tre elementi: la nazionalità, creata dall'Italia; l'universalità, creata dal Portogallo; e la libertà, creata dall'Inghilterra.

Questi elementi, creati dal genio delle tre nazioni, sono stati divulgati dal lavoro di altre nazioni. La Germania, con la conversione del Rinascimento nella Riforma; la Spagna, con (...), e la Francia, con l'universahzzazione della Rivoluzione Inglese.

[datt.]

Nelle arti che non sono letteratura abbiamo un linguaggio universale e vi sono pochi fraintendimenti, fatta eccezione per l'insensibilità di ciascun uomo. Ma in letteratura, in materia di fama ed estensione della fama, il problema del linguaggio ci fa convergere nell'angolo della speculazione ed entrare nel paesaggio variegato delle congetture.

C'è una fama morta e una fama viva, e ciascuna di esse è fama; c'è una fama che lavora e si affatica e una fama che è come una statua, o un'iscrizione su una tomba, una sopravvivenza senza vita. Shakespeare vive e opera; Spenser è un nome senza forza. Mai nessuno (forse neppure lo stesso Spenser) ha letto fino in fondo *Faerie Queene*. Persino le grandi epopee complete hanno mancato di essere sempre interessanti. L'ideale sarebbe un'epopea che resistesse come Milton ed interessasse come Conan Doyle. Non è impossibile, perché non esistono le impossibilità; persino le contraddizioni in termini, grazie ad Hegel, hanno smesso di esserlo.

Come sopravviverà un uomo, se sopravvive, se non per il nome che ha? Quanto della fama di Omero si deve a coloro che l'hanno letto in originale? Si sa che Shakespeare ha commosso i francesi; tuttavia nessuna mente francese può mai afferrare il ritmo mentale della frase e l'immediata complessità di senso che solo una conoscenza dell'inglese proveniente dall'anima può permettere o concedere.

IO.

[datt.]

È una curiosa circostanza che i tipi frustrati cadano facilmente nella celebrità. Un tipo frustrato è un uomo troppo intelligente per essere solo intelligente, ma non abbastanza intelligente da essere un uomo di talento. È una specie di aurea via di mezzo americana.

Vi sono tipi frustrati superiori - quelli che si collocano tra spirito e genio e tra talento e genio. Il tipo frustrato della prima specie è l'uomo che si inserisce tra la sua epoca e l'universalità e che è universale grazie alla sua epoca, non, come nel genio puro, grazie al fatto di opporvisi (...).

Uomini come Dryden e Pope sono (in una certa misura) tipi frustrati; sono geni, ma geni di un'epoca di frustrazione. La stessa frustrazione si rivela in casi come Whitman e Wilde.

Vediamo un esempio perfetto di frustrazione in quello che si chiama «verso libero» - un verso come quello di Whitman, che ha genio, ma non abbastanza. L'espressione non è propriamente verso, e neppure è prosa.

Il tipo frustrato va attentamente distinto dal tipo imperfetto. Shakespeare è un tipo imperfetto; è stato un genio più grande di ciò che realmente è stato, e ha fatto un uso imperfetto di qualità senza paragone, né prima né dopo di lui, nella storia mentale dell'umanità. Mentre un Dante o un Milton fanno uso di tutte le loro facoltà, uno Shakespeare o un Goethe non lo fanno. Tipi come Dryden e Pope, che sono frustrati, non sono imperfetti: sono perfetti in se stessi, ma perfetti appunto come frustrati.

Nel tipo imperfetto, la debolezza sta nella volontà, o nel carattere, se si esclude dal carattere l'intelletto. Nel tipo frustrato, la debolezza sta nell'intelletto stesso, o, piuttosto, nella forma di questo.

In letteratura, il tipo frustrato lo si riconosce immediatamente dalla sua espressione. Questa si affida ad una forma piuttosto che ad una maniera. Quando un poeta si esprime sempre in «distico di decasillabi rimati», come Pope, o ricorrendo al verso libero, come Whitman, rivela la sua frustrazione.

In uomini come Ben Jonson e Pope sembrerebbe esserci qualcosa di simile al semplice talento, non al genio. Eppure c'è genio, ma quel genio è talento.

Il tipo frustrato offre l'unica occasione di celebrità nella propria epoca agli uomini di genio. Versando genio nello spirito o nel talento, questi uomini vengono compresi come geni nel loro tempo. Vengono giustamente compresi come geni. Cioè, vanno distinti dai meri uomini di spiri-

to, che, sebbene possano esser detti geni per la loro sagacia, geni non sono in alcun modo.

Il tipo imperfetto si divide in due sottotipi - l'uomo dotato di genio e spirito ma non di talento, saltando, così, un grado intermedio, di cui sono esempi supremi Shakespeare e Goethe; e l'uomo che ha semplicemente genio, senza l'elemento equilibrante né del talento né dello spirito, come nel caso di Blake. Questi sono gli strani cantori (...).

Un caso come quello di Poe. Poe era un genio, Poe aveva talento, perché aveva grandi facoltà di raziocinio, e il raziocinio è l'espressione formale del talento.

Lo spirito si divide in tre tipi - lo spirito propriamente detto, il raziocinio e la critica; il talento, in due tipi - l'abilità costruttiva e la capacità filosofica; il genio è di un solo tipo - originalità. Le tre categorie mentali formano una piramide.

Quando vi è genio senza talento né intelligenza, il genio diviene consustanziale alla follia. È questo il caso di uomini come Blake. Essi manifestano universalità, altrimenti non sarebbero geni ma semplici folli; ma manifestano, per la natura stessa del loro caso, una universalità limitata, rappresentano un'esperienza di ogni tempo, anche se comune in ogni tempo a pochissimi uomini. Essendo geni, diventano immortali, ma saranno sempre immortali in patria, dove sono visibili solo a chi li visita. Un Blake o uno Shelley non possono mai destare l'interesse della generalità di qualunque epoca; hanno la bellezza della rarità più che la bellezza delle cose perfette. Possono diventare, in un'epoca o un'altra, purché non sia la propria, davvero molto popolari, ma lo diverranno solo per suggestione, per onesto spirito di fazione o per eccitamento critico.

Dalle varie unioni di alcune tra due o più di queste sei qualità, e dai diversi gradi di ogni qualità in quella unione, risultano tutti i tipi mentali.

Abbiamo tipi come Poe - genio unito ad un elemento (il raziocinio) di intelligenza. (La sua attitudine filosofica era una finzione, generata dai sogni, come rivela la sua incapacità a ragionare con chiarezza su temi filosofici, a dispetto delle sue ammirevoli facoltà di raziocinio. Anche la sua critica è falsa; muove dal raziocinio, come nella sua celebre autoillusione nella costruzione di *The Raven*, poema non molto notevole, tra l'altro). Abbiamo tipi come Lamb, genio unito ad un elemento (spirito). Abbiamo tipi come Coleridge - genio e critica. Tutti questi uomini, che controbilanciano il

genio con una sola delle qualità dell'intelligenza, si trovano sull'orlo della follia; i tre casi che valgono da esempio lo dimostrano molto chiaramente.

Non si deve supporre che tipi mentali descrivibili attraverso l'unione degli stessi elementi siano necessariamente simili. Il genio può essere di vari tipi, così come lo spirito, il raziocinio (questo in minor grado) e la critica. Così, Coleridge è l'unione di genio e critica; ma anche Wilde è l'unione di genio e critica.

(Sbagliato: Wilde aveva sia spirito che spirito critico.)

Analizzare meglio tutto ciò. Altra ipotesi:

Intelligenza: a) potere d'espressione, b) potere di comparazione, c) potere di raziocinio.

Talento: a) capacità filosofica, b) capacità costruttiva.

Genio: a) originalità, solamente.

11.

[datt.]

Uno dei più sconcertanti fenomeni della celebrità è quello che si potrebbe chiamare il genio fittizio. Il genio si manifesta come inadattabilità all'ambiente. Qualche volta, però, vi è differenza dall'ambiente senza vera inadattabilità (...).

Il caso di Robert Burns, che scriveva in *scots*¹ e in canzoni, in un mondo di lingua inglese e distici, è un esempio di genio fittizio. Ma il fatto stesso di esser stato accettato dalla propria epoca non ci invita a chiamarlo genio. Simili diversità non possono essere accettate come genio, a meno che non siano genio vero. Anche Blake era diverso dalla stessa epoca, e questa non gli ha prestato attenzione.

Il genio fittizio vive in opposizione esterna alla sua epoca; il vero genio consiste in un'opposizione dall'interno (...).

Quando un'epoca anela a qualcosa di nuovo (ammesso che un'epoca possa anelare), ciò che vuole è qualcosa di vecchio. Burns ha introdotto nel diciottesimo secolo una tradizione diversa dalla tradizione letteraria predominante in quello stesso secolo, e, in realtà, una tradizione del tutto estranea alla letteratura europea. Ma ha introdotto una tradizione; non ha introdotto nulla di nuovo. Allo stesso modo riceviamo una curiosa impressione dal-

¹ Dialecto inglese parlato nelle terre basse (Lowlands) della Scozia (*ndcc*).

le canzoni dei negri e dalla musica negra che ha invaso l'Europa moderna; ma quelle canzoni non sono in se stesse nuove. Se lo fossero, non ci piacerebbero. Noi sappiamo che non lo sono e per questo amiamo la loro novità.

12.

[datt.]

Se qualcuno desidera capire con chiarezza cosa significa l'influenza esercitata da un nome noto, gli basti immaginare la seguente ipotesi. Supponiamo un libro di poesia pubblicato oggi da un poeta sconosciuto. Supponiamo ancora che quel libro sia costituito da grandi poesie di grandi poeti; che, in una recensione critica, sia soggetto alla valutazione da parte di un critico competente il quale, per uno strano caso, non conosca nessuna delle poesie in esso contenute, sebbene conosca tutti i poeti rappresentati. Qualcuno pensa che tale critico competente, anche se, supponiamo, gli fosse dato di scrivere un articolo di fondo sul «Times Literary Supplement» (e un libro così non meriterebbe meno), gli dedicherebbe più d'una breve recensione in corpo 6 nella sezione bibliografica di quel giornale? E il poeta potrebbe considerarsi fortunato se gli fosse concesso di essere menzionato nelle pagine del testo.

L'influenza esercitata da un nome noto non significa che il critico consideri un poema buono o cattivo in funzione della notorietà del nome. Intanto dedicherà una accurata attenzione, parola per parola, frase per frase, al poema di un poeta celebre; per un poeta assolutamente sconosciuto non farà nulla del genere. Se qualcuno si prenderà la briga, come ho fatto io una volta, di far passare come opera di un poeta sconosciuto, o come propria (è quello che ho fatto), il poema di un poeta famoso; o di far passare alcuni versi sconosciuti per l'opera di un poeta famoso, lo scoprirà facilmente. In ciascun caso, e per opposte ragioni, la poesia deve esser buona, altrimenti l'esperimento non riuscirà (...).

13-

[datt.]

La fama si forma in maniera analoga. Uno scrittore di autentico genio è divenuto famoso nel suo tempo; lo è diventato perché in qualche modo si è adattato al suo ambiente. Quell'adattamento può essere di tre tipi: compie-

to (ossia in virtù della sostanza e del contenuto integrale della sua opera), parziale (ossia in virtù di una parte della sua opera, essendo l'altra senza valore), e imperfetto (ossia in virtù di una parte della sua opera, essendo l'altra, sebbene grande, incomprensibile al suo tempo).

Nella reazione dell'epoca successiva all'epoca che l'ha preceduta, ognuno di questi tipi di scrittore è soggetto ad un determinato trattamento. Quello che era completamente adattato al suo tempo, pur essendo, tuttavia, un genio (in altre parole, lo scrittore nel quale il genio e l'intelligenza si trovano tra loro combinati), rimarrà famoso, ma in una posizione inferiore a quella che occupava. È il caso di Victor Hugo, un grande poeta e come tale considerato nel suo tempo; ancora oggi è ritenuto un grande poeta, ma di statura inferiore a quella che gli veniva attribuita.

Lo scrittore parzialmente adattato al suo tempo occuperà un posto molto inferiore; sopravviverà in nota. Sarà letto dagli eruditi, e occasionali citazioni potranno ravvivare le circostanze legate al suo nome. È il caso dei poeti minori di tutti i tempi, dei saggisti effimeri della classe migliore, dei romanzieri che scrivono buone pagine e un racconto perduto. Poeti da un solo poema, come Bianco White o Felix d'Arvers, sono tipici di questa semiclasse.

Quello il cui adattamento era imperfetto ovviamente sopravviverà in modo diverso, ma assurgerà alla fama. Ciò che era del suo tempo sarà compreso e considerato come secondario, anche se mantenuto; ciò che trascendeva il suo tempo starà al primo posto. Il grande esempio di questo fenomeno è Shakespeare, famoso nella sua epoca come scrittore di spirito, e da allora celebrato come grande scrittore tragico nel quale la commedia era un aspetto secondario, anche se importante, del suo genio.

14.

[datt.]

Esiste nel genio un elemento oscuro - quell'oscuro elemento, reale ma difficile da definire, che, quando assume certi aspetti, è chiamato veicolarità. Può chiarirlo un caso come quello di Napoleone. Napoleone era il veicolo di un grande numero di tendenze della sua epoca e del suo tempo; se non lo fosse stato non avrebbe potuto impadronirsi di quella stessa epoca. È stata questa a mandarlo perché fosse in essa ammesso, e Napoleone ha comandato perché essa gli ha ordinato di farlo.

15.

[datt.]

È ammissibile che il genio non venga apprezzato nella sua epoca perché ad essa si oppone; ma ci si potrebbe chiedere perché venga apprezzato dalle epoche successive. L'universale si oppone ad ogni epoca, visto che le caratteristiche di quell'epoca sono necessariamente particolari; perché dunque il genio, che ha a che fare con valori universali e permanenti, dovrebbe essere accolto con più favore da un'epoca anziché da un'altra?

La ragione è semplice. Ogni epoca sorge dalla critica dell'epoca che l'ha preceduta e dei principi soggiacenti alla vita di quella civiltà. Mentre il principio che soggiace o sembra soggiacere ad ogni epoca è unico, la critica a quel principio è differenziata, ed ha in comune solo il fatto di criticare la stessa cosa. Opponendosi alla propria epoca, l'uomo di genio implicitamente la critica e, in questo modo, implicitamente, si inserisce nell'una o nell'altra delle correnti critiche dell'epoca successiva. Può dar vita egli stesso all'una o all'altra di quelle correnti, come Wordsworth; può non produrne alcuna, come Blake, e, ciò nonostante, vivere secondo un'inclinazione parallela alla sua, in quel tempo, tuttavia, non coltivata da un discepolato vero e proprio.

Più il genio è universale, più facilmente sarà accettato dall'epoca immediatamente successiva, perché più profonda sarà la sua critica implicita alla propria epoca. Meno il genio è universale, pur entro la sua sostanziale universalità, più difficoltoso sarà il suo cammino, a meno che non gli accada di intuire il senso di una delle principali correnti critiche dell'epoca successiva.

16.

[datt.]

Occorrerà ora chiedersi come il genio arrivi, infine, ad essere apprezzato. Se c'è, nella sua opera, un nuovo aspetto di ciò che vi è di permanente nell'umanità, e se, grazie a quel nuovo aspetto, entra in disaccordo con l'epoca in cui vive, come mai, per quella stessa novità, non perde contatto con le generazioni o i periodi successivi? Non c'è mistero in questo fatto, né difficoltà nella spiegazione.

Tutta la vita, e dunque tutta la vita sociale, è un sistema di azioni e reazioni. Il carattere di ogni epoca è determinato dal fatto che essa reagisce all'epoca immediatamente antecedente. Tutta la vita sociale è convenzione e for-

mula, e sempre lo sarà. Le convenzioni invecchiano, e le formule diventano evidenti. Quando ciò accade, sorge una nuova epoca che, a ragione, demolisce e proclama false le convenzioni e le formule dell'epoca precedente, e procede subito ad acclamare come Natura le convenzioni ugualmente convenzionali e le formule ugualmente formali che erige per sé. Il più distratto osservatore della vita sociale lo noterà. Non esiste epoca più chiaramente convenzionale, formale e artificiale della nostra; tuttavia, nessuna epoca è maggiormente insorta contro le formule immediatamente precedenti, proprie di quella che qualcuno ha chiamato Età Vittoriana.

Ora, il genio si comporta esattamente nello stesso modo della generazione successiva. Anch'esso si trova in opposizione all'epoca in cui vive. C'è dunque coincidenza tra la funzione del genio e la funzione dell'epoca a lui successiva. E la coincidenza diventa confluenza perché quell'epoca successiva, opponendosi alla precedente, cerca in essa un appoggio che trova nell'uomo di genio. Quell'uomo di genio diviene quindi creatore e figlio dell'epoca successiva.

Gli uomini di genio diventano famosi nel loro tempo o perché possiedono talento o anche spirito; oppure, non possedendo queste caratteristiche, ed essendo dunque accolti freddamente dalla loro epoca, divengono famosi nell'epoca immediatamente successiva. Non divengono mai famosi due o tre epoche dopo. Si noti che mi riferisco al genio - non a meri aspetti del genio, o a curiosità letterarie, che possono essere scoperti, dimenticati, e riscoperti innumerevoli volte.

17-

[datt.]

Er. (?)

Giacché Amleto è, diversamente da come si pensava, la rappresentazione essenziale del suo creatore. È un uomo in sé troppo grande per se stesso. Così è stato Shakespeare, così Leonardo da Vinci. Questi uomini possedevano un eccesso di anima in rapporto alla realizzazione. Non è la tragedia dell'inespressione, ma la tragedia - più grande - di una eccessiva capacità d'espressione, tanto eccessiva da esprimersi persino per quella capacità. Nessuno rivela se stesso, perché non può farlo; ma uomini come Shakespeare e Leonardo non rivelano se stessi perché possono farlo. Sono prefigurazioni

di qualcosa di più grande dell'uomo, e rimangono frustrati alla frontiera. Sono falliti, non perché avrebbero potuto far meglio, ma perché lo hanno fatto. Hanno superato e perduto se stessi.

I geni minori sono tormentati dal loro genio, sono veicoli necessariamente imperfetti; ma questi sono veicoli perfetti (...).

[ms.:] Per scrivere buona prosa bisogna essere poeta, perché bisogna essere poeta per scrivere bene.

[datt.]

[...] In ogni caso, più nobile è il genio, meno nobile è il destino. Un piccolo genio ottiene la fama, un grande genio ottiene il discredito, un genio ancor più grande ottiene la disperazione; un dio ottiene la crocifissione.

La maledizione del genio non è, come pensava Vigny, essere adorato ma non amato; è non essere né amato né adorato.

Wilde non è stato mai un genio tanto riconosciuto come quando, alla stazione ferroviaria, mentre lo arrestavano, un uomo gli sputò in faccia. Molti geni hanno subito una grave offesa: nessuno ha ancora sputato loro in faccia.

19-

[datt.]

Quanto genio possa esserci nell'epoca presente è impossibile da determinare, nei termini in cui il caso si presenta. Si può sospettare qualche talento. Vi è però una immensa quantità di intelligenza, e, questo è degno di nota, di intelligenza espressa. L'incremento della capacità (possibilità) di leggere, alla quale spesso si allude come prova della diffusione dell'istruzione, ha creato un mercato per l'intelligenza scritta; persone che, in un'altra epoca, non avrebbero mai scritto, oggi sono sedotte dalla possibilità di vedere i loro scritti pubblicati, nello stesso modo in cui una donna che, in un tranquillo ambiente di provincia, seguirebbe la retta via semplicemente evitando di seguir strada alcuna, si vede ora costretta a convertire in borghesia la sua naturale prostituzione.

Se l'epoca attuale sia o non sia favorevole alla scoperta del genio, è una questione che si presta a molti fraintendimenti. Nessuna epoca è favorevo-

le, nei termini in cui il caso si presenta, alla scoperta del genio. Ma un'epoca in cui vi sono correnti e controcorrenti di pensiero, e conflitti - e conflitti incrociati - del sentire, è adatta, più di un'epoca stabile e ben ancorata, ad apprezzare ciò che è strano e difficile. Nonostante ciò, ci sono difficoltà. Da un lato, vi è troppa gente che scrive, disegna e, in un modo o in un altro, improvvisa (effimera) arte, creando così confusione. Dall'altro, questa stessa moltitudine di artisti fa della pubblicità e dell'autoaffermazione al più basso livello la difesa dall'oscurità. Il risultato è che alla confusione creata dai grandi numeri si sovrappone l'ostruzione deliberatamente fatta da piccoli gruppi, a volte di un solo individuo. L'uomo di genio ha oggi maggiori possibilità rispetto a quelle che avrebbe avuto nelle più profonde tenebre delle epoche illuminate. Gli è assicurato un certo pubblico, anche se non è sicuro di poterlo incontrare. Può tener conto del riconoscimento, ma non può contare di ottenerlo. Come le due naturali metà dell'amorosa anima platonica, il genio e il suo pubblico si cercano reciprocamente, ma, come non di rado accade nell'altro caso, è frequente che non si incontrino mai (...).

20.

[datt.]

Alla posterità, dice Faguet, piacciono soltanto gli scrittori concisi: «la postérité n'aime que les écrivains concis». Gli uomini saranno sempre disposti a leggere, anche se con fatica, ciò che si dà nell'immediata contingenza, per l'interesse particolare, per così dire, che quella lettura riveste per loro. Leggeranno sempre un romanzo di cinquecento pagine sul loro tempo, così come leggeranno sempre un manoscritto di cinquecento pagine sulla storia della loro famiglia o dei loro vicini. Ma il passato li attrarrà solo per perfezione e brevità. È curioso come tanti uomini, che pure sono critici disastrosi della loro contemporaneità, si rivelino critici lucidi del passato. Lo si vede frequentemente negli storici; e l'uomo che giudica Walpole¹ con considerevole istinto sociologico, sarà incapace di applicare gli stessi principi (se ne ha) all'analisi del primo ministro del suo tempo. Nel momento in cui arriva a casa, ne esce.

La fama, per quanto riguarda i poeti e i prosatori minori, si riduce di antologia in antologia. Da qui a cent'anni sarà impossibile pubblicare un'edizione completa di Byron, o di Shelley o di Goethe poeta o di Hugo. Anche

¹ Sir Robert Walpole (1676-1745), statista inglese.

le moderne selezioni di questi autori saranno sempre più ridotte dalla tensione e dalla tempesta (?) del tempo: le cento pagine con le quali ora conosciamo Wordsworth (qualunque sia il fine) si ridurranno a cinquanta; le cinquanta con le quali conosciamo Coleridge forse finiranno per non essere più di dieci. Ogni nazione avrà le sue grandi opere fondamentali e una o due antologie per il resto. La concorrenza tra i morti è più terribile della concorrenza tra i vivi; i morti sono di più.

Alcuni poeti e prosatori sopravviveranno non per il loro valore assoluto ma per la loro assoluta relatività. Ciò preserverà quella dolce opera che è *Pickwick Papers*, che, senza essere una grande opera di genio, è un'opera rappresentativa del genio del Diciannovesimo secolo (e questo è tutto quanto resterà di Dickens); preserverà Whitman - in quale misura ridotto o selezionato mi è impossibile prevedere -, poiché, per come è grande l'influenza del luogo e del momento in *Leaves of Grass*, vi è (...).

Questi libri sopravviveranno come tipi.

La maggior parte della letteratura moderna è conversazione scritta, storie da focolare raccontate a voce alta con l'intonazione sbagliata; qualche volta è quella triste Lettera alla Posterità che, come Voltaire disse dell'omonimo poema di Jean-Baptiste Rousseau, non arriverà mai al destinatario. Scrivendo sprechiamo il tempo che dovremmo guadagnare conversando, o, forse, non lo sprechiamo, ma non abbiamo nessuno con cui parlare a voce, o forse desideriamo un auditorio troppo ampio per le possibilità della laringe, o per la pazienza dell'ascoltatore distante. Da lì i nostri brillanti e futili romanzi, le nostre intelligenti e vane satire e saggi, i nostri poemi da tavola da pranzo: cose spesso divertenti, frequentemente superiori, cose che vale sempre la pena fare, purché non le si chiamino arte. Ma è vero che, se non le ritenessimo arte, non le faremmo affatto, tanto sono piccole.

Lo sforzo concentrato necessario a produrre anche una buona piccola poesia eccede l'incapacità costruttiva, la mediocrità di intendimento, la futile sincerità, la disordinata povertà di immaginazione che caratterizzano il nostro tempo. Quando Milton scriveva un sonetto, lo faceva come se da quell'unico sonetto dipendesse la sua vita o la sua morte. Nessun sonetto dovrebbe essere scritto con uno spirito diverso. Un epigramma può essere una pagliuzza, ma dovrebbe essere la pagliuzza alla quale il poeta in punto di morte si aggrappa. La grande arte non è opera di giornalisti, che scrivano o meno sui periodici.

La grande influenza scientifica della seconda metà del secolo scorso non è stata recepita. Essa ha prodotto il materialismo invece dello spirito scien-

tifico. L'uomo della strada ha sentito parlare di frenologia, o astrologia, o alchimia, e le ha chiamate sciocchezze. Lo spirito scientifico lo avrebbe portato a non dire niente, o a sottoporre ogni cosa ad un esame diretto. La frenologia è stata estromessa dal campo scientifico dal mero pregiudizio religioso, ed è uno dei piaceri di Nemese il fatto che la sua graduale riabilitazione debba essere stata opera di un alienista cattolico, Grasset. L'alchimia è ritornata con la chimica degli ultimi tempi. L'astrologia è verificabile, se qualcuno si darà la pena di verificarla. Perché le stelle ci influenzino è una questione cui è difficile dare una risposta, ma non è una questione scientifica. La domanda scientifica è: ci influenzano o no? La causa è di ordine metafisico e non altera il fatto, dal momento in cui verifichiamo che di un fatto si tratta.

I grandi romanzieri, i grandi artisti e le altre grandi cose del nostro tempo puntano con orgoglio alla loro fortuna e al loro pubblico. Dovrebbero per lo meno avere il coraggio di beffarsi dei loro inferiori del passato. Wells dovrebbe ridere di Fielding, e Shaw di Shakespeare; del resto Shaw ha riso di Shakespeare.

Hanno quella celebrità che l'epoca può dare; hanno la fortuna che consegue a quella celebrità; hanno gli onori e la posizione che seguono a ciascuna o ad entrambe queste cose. Non possono pretendere l'immortalità. Ciò che gli dèi danno lo vendono, dicevano i Greci. E ai bambini inglesi si dice che non possono allo stesso tempo mangiare il dolce e tenerlo in serbo.

21.

[datt.]

La concisione e la presa sul lettore, necessarie nei racconti polizieschi, non lo sono meno in tutte le forme di letteratura. Non si guadagna nulla a stancare il lettore. Edgar Wallace è più interessante di Walter Scott, ma Edgar Wallace non è più interessante di Shakespeare. C'è un Edgar Wallace in Shakespeare.

La tensione e la pressione delle condizioni moderne possono avere molti aspetti spiacevoli, ma ne hanno avuto uno che si è rivelato molto favorevole - il bisogno di concisione e di deliberato interesse nell'opera letteraria. Uno dei trionfi critici di Poe è stato prevedere la necessità di poemi brevi. È stata questa una delle sue visioni del futuro, allo stesso modo in cui il racconto poliziesco è stato una delle sue anticipazioni di quello stesso futuro.

Non c'è bisogno di escludere il poema epico, ma possiamo ridurlo a cinque libri - le dimensioni di un dramma, che dovrebbe rappresentare il limite di capienza letteraria perché l'interesse possa essere completo e si mantenga.

In tutto quanto sia scritto in versi, non c'è grandezza che possa trionfare sui ventiquattro libri dell'*Iliade* o condurre Virgilio in seno all'Olimpo.

([ms.:] Paragonare la bellezza luminosa dell'originale e breve poema di Tennyson, *Morte d'Arthur*, con il noioso buono stile degli *Idylls of the King*, una sua opera tarda e molto lunga.)

La costanza della bellezza diffusa non può cancellare la mancanza di bellezza derivante dal disperdersi su un'eccessiva distesa di versi.

Il poema epico ha davvero corrisposto anticamente al bisogno umano [?] di romanzo. Con l'avvento del romanzo possiamo omettere l'elemento epico nel poema.

Il *Sohrab and Rustum* di Matthew Arnold.

22.

[datt.]

Nulla di ciò che vale la pena esprimere rimane mai inespresso: è contro la natura delle cose. Noi pensiamo che Coleridge aveva dentro di sé grandi cose che non ha mai raccontato al mondo; tuttavia, egli le ha raccontate, in *Mariner* e in *Kuhla Khan*, che contengono la metafisica che lì non c'è, le fantasie che omettono e le speculazioni che non vi si trovano affatto. Coleridge non avrebbe mai potuto scrivere quei poemi se in lui non ci fosse stato ciò che essi esprimono, non per quello che dicono, ma per il semplice fatto di esistere.

Ogni uomo ha pochissimo da dire, e la somma di tutta una vita di sentimento e pensiero può talvolta essere contenuta interamente in una poesia di otto righe. Se Shakespeare avesse scritto solo la canzone di Ariel a Ferdinando, non sarebbe stato, in realtà, lo Shakespeare che è stato - perché ha scritto di più - ma ci sarebbe abbastanza di lui per mostrare che è stato un poeta più grande di Tennyson.

Ciascuno di noi ha forse molto da dire, ma su quel molto c'è poco da dire. La posterità vuole che siamo brevi e precisi. Faguet dice eccellentemente che la posterità gradisce solo scrittori brevi.

La varietà è la sola giustificazione all'abbondanza. Nessuno dovrebbe

lasciare dietro di sé venti libri diversi, a meno che non sia in grado di scrivere come venti uomini diversi. Le opere di Victor Hugo riempiono cinquanta grossi volumi; ma ogni volume, quasi ogni pagina, contiene tutto Victor Hugo. Le altre pagine si assommano come pagine, non come genio. In lui non c'era produttività, ma prolissità. Ha perso il suo tempo come genio, benché ne abbia perduto poco come scrittore. Il giudizio di Goethe su di lui rimane supremo, per quanto sia stato emesso in data precoce, ed è una grande lezione per tutti gli artisti: «dovrebbe scrivere meno e lavorare di più», disse. Nella sua distinzione tra il lavoro autentico, che non si espande, e il lavoro fittizio, che occupa spazio - le pagine, infatti, non sono altro che spazio -, questa è una delle più grandi massime critiche del mondo.

Se può scrivere come venti uomini diversi è venti uomini diversi, comunque ciò avvenga, e i suoi venti libri si giustificano.

23-

[datt.]

Sono le idee, considerate come qualcosa di diverso dai propositi, a produrre immortalità - idee come forma e non come sostanza. In arte tutto è forma, e tutto include idee. Al giudizio della posterità non interessa se un poema contenga idee materialiste o idealiste; ciò che interessa è se quelle idee siano o meno elevate, gradevoli nella loro forma - anche se nella loro forma mentale e astratta - o sgradevoli.

Ciò sembrerebbe rendere la propaganda non pregiudizievole per l'arte, finché c'è arte. In effetti, essa non è necessariamente pregiudizievole, ma, perché sia così, occorre che, contro i suoi propositi e le sue intenzioni, l'artista dimentichi di fare propaganda nell'arte. È probabile che l'intenzione della *Divina Commedia* fosse quella di fare propaganda cattolica - cosa piuttosto superflua in epoche cattoliche; ma Dante, quando l'ha scritta, si è completamente dimenticato della propaganda, e ha scritto poesia. La propaganda non pregiudica la poesia, per il semplice motivo che non la raggiunge. Il risultato è che un terzo dei commentatori di Dante considera la *Divina Commedia* opera eretica, e molti di questi la considerano intenzionalmente eretica. Se il poema può essere considerato, a un tempo, cattolico e anticattolico, è perché la propaganda, senza dubbio, non risulta molto efficace. Lo stesso può dirsi del poema, simile e differente, che sta a fianco della *Divina Commedia* come discrimine fra le epoche. Milton lo scrisse con lo scopo di giustificare il comportamento di Dio nei confronti dell'uomo, e nel suo poema

vi sono due eroi - Satana, che si rivolta a Dio, e Adamo, che Dio ha punito. Egli finì per giustificare il comportamento dell'uomo nei confronti di Dio. Il suo poema nasce come epopea di una particolare forma di cristianesimo, ma ne risulta un autore ariano, dato che la sua forma di cristianesimo consisteva nell'assenza di cristianesimo. (La sua vasta esperienza di erudito ripose tutto nella sua epopea cristiana; l'unica cosa che rimase fuori fu Cristo. C'è qualcuno che si sia mai *sentito* cristiano dopo aver letto il *Paradise Lost*?).

Si può dire che, purché non sia seria, la propaganda è compatibile con l'arte. Il sacro entusiasmo che dura un breve momento è lo spirito giusto con il quale difendere una causa nobile o ignobile, lasciando che essa sia arte. Il poema più antipatriottico di un grande poeta, dice Swinburne nel difendere l'arte per l'arte, è migliore di quello più patriottico di un cattivo poeta. È vero, e lo è probabilmente perché il poema antipatriottico non era sincero e il poeta ha avuto il tempo per preoccuparsi più della poesia che dell'antipatriottismo.

24.

[datt.]

Shaw, sebbene artista minore, ha quanto meno la virtù di essere stimolante. Stimola il pensiero critico, anche se questo, una volta stimolato, incomincia a demolirgli tutte le illusioni sull'umanità, lui che dell'umanità non si interessa per niente, né della giustizia, in cui nessuno crede. Il sig. Shaw, come la maggior parte dei propagandisti, conduce a qualcosa d'altro - si sconfigge da sé per natura. Uno stimolante è qualcosa che ci eccita ad essere noi stessi; così il whisky ha portato molti uomini a compiere azioni che non hanno nulla a che vedere con l'orzo. Il sig. Shaw fa come tutti gli stimolanti; aspetta che siamo noi ad accordarci a lui; ma gli stimolanti non agiscono così - sono loro a doversi accordare a noi.

Il difetto capitale di Shaw - il difetto capitale di qualsiasi uomo che pretenda di essere considerato un artista - è il non avere in sé poesia. Ciò vuol dire non avere in sé umanità.

Shaw somiglia più al fondatore di una religione che ad un creatore di letteratura, che comunque non è. Non è un Synge, e neanche un Wilde. Gli mancano, a tal fine, le non opinioni. Non ha quella mancanza di opinioni che [...].

La verità su uomini come Shaw e (...) è che sono dei barbari. Irrompono nella civiltà con la novità di chi non le appartiene, facendo la figura di un negro in Scandinavia. La loro vera nerezza è il loro marchio bianco. La vera novità che permane è quella che prende tutti i fili della tradizione e li intreccia nuovamente in un disegno che la tradizione non potrebbe produrre. Le idee essenziali del genio sono antiche quanto la base di quest'ultimo, che è l'esistenza dell'umanità. Ogni uomo di genio raccoglie questo vecchio vestito sfilacciato (...).

L'altro elemento di quella nomea che si chiama fama è l'essere barbaro. Per «essere barbaro» intendo «entrare nella civiltà provenendo dall'esterno»; appartenere ad essa per il numero della porta, ma senza l'animo per comprendere la ragione per cui esistono le strade e si apppongono i numeri alle porte separate come vuole un'antica tradizione.

Tutti i grandi poeti sono appartenuti alla continuità della stessa tradizione, diversificata dal temperamento. Alcuni l'hanno fatto consacrando la loro individualità all'erudizione raffinata; è il caso di Virgilio (erudito nella sua epoca). Dante e Milton. Altri l'hanno fatto raccogliendo nella loro individualità la totalità dell'osservazione e dell'esperienza; è il caso di uomini come Shakespeare e Walt Whitman. La caratteristica morale che definisce i primi è la loro serietà, la loro elevata serietà, come avrebbe detto Matthew Arnold. La caratteristica morale che definisce i secondi è la loro amorosità; tanto Shakespeare quanto Whitman erano indifferenti ai valori morali, se non nella misura in cui questi erano suscettibili di essere convertiti in valori estetici dall'emozione temporanea. Entrambi erano pederasti, tra parentesi (...).

Fatto essenziale del barbaro è che egli è interamente moderno; appartiene del tutto alla sua epoca, perché la razza dalla quale proviene non ha alle spalle periodi di civiltà. Non ha antenati al di fuori di quelli biologici. Il tratto comune a Lenin e Shaw, a Wells e (...). Quando fanno appello a qualcosa al di fuori di se stessi, fanno appello a cose come l'umanità, che è l'espressione comune per designare la specie animale di forma umana e inesistente al di fuori della zoologia, o alla scienza, che non ha niente a che vedere con lo spirito umano tranne che per essere prodotta da esso ma non per esso.

Il negro veste sempre all'ultima moda. Un cannibale, se fosse qui, ordinerebbe sempre i piatti più moderni. Entrambi, per ovvi motivi, si sentono, a volte, pessimisti.

26.

[datt.]

Erostrato (?)

Chesterton vive in quell'atmosfera di mezza verità (in quella nebbia di verità) dalla quale le verità sorgono nebulose. Quando ha ragione, generalmente fa in modo di aver torto.

Egli ha difeso la fede cattolica (romana) con un'ammirevole asimmetria che ogni cattolico ripuderebbe calorosamente; ha basato il medievalismo su un ripudio della modernità che non ha niente a che vedere, neppure per contrasto, con il Medioevo.

Er.

C'è molto più da dire a favore di Edgar Wallace, come tipo umano chiaramente definito, che a favore di Bernard Shaw. Edgar Wallace rimane fermo nella sua posizione, mentre Shaw non sa prenderne alcuna¹. Egli è troppo spiritoso per il giorno d'oggi, ma non lo è abbastanza per il domani. Il motivo essenziale è che si tratta di un tipo umano morboso. Si serve del talento per fare spirito, e lo fa risuonare come genio. Ha un po' di ogni elemento, con predominanza di spirito, che l'avrebbe reso, di fatto, grande, se non avesse quella degradante serietà del talento che in lui assume la forma deplorevole della propaganda, un atteggiamento di fronte alla vita che solo i privi di spirito generalmente adottano.

La sua propaganda è stata molto buona, ma è stata, dopo tutto, nient'altro che propaganda. Si è fatto passare per organizzatore pubblicitario delle sue velleitarie «idee», e le sue opere teatrali non sono altro che un abbozzo dei suoi annunci pubblicitari. Vi sono cose ben degne di Shaw, e talvolta migliori perché più pure, nelle *rédame* dei maggiori agenti pubblicitari americani; ma la giusta intuizione l'hanno gli uomini d'affari, che sanno che lo spirito di quegli agenti non sopravviverà, né avrà bisogno di sopravvivere, al sicuro risultato commerciale e all'incalzare della necessità quotidiana.

¹ Si è voluta rendere così in traduzione l'espressione «to fell between two stools», utilizzata da Pessoa a proposito di Bernard Shaw, espressione che fa riferimento alla condizione nella quale ci si trova nel momento in cui, nell'avere due occasioni tra le quali scegliere, si finisce con il lasciarsele scappare entrambe.

27-

[datt.]

Er. (o simile)

Il cosiddetto verso sciolto è un veicolo estremamente monotono dell'espressione scritta. Soltanto la più sottile capacità ritmica può schivare la monotonia, e non può farlo a lungo. Si possono scrivere in versi sciolti poemi perfetti, cioè, poemi che possono esser letti con interesse e attenzione, e che appaghino e soddisfino; ma devono esser brevi - *Tithonus* o *Ulysses* o *Oenone*, e cose del genere. Quando non sono brevi, o non sufficientemente brevi, si sostengono solo se destano un forte interesse, ed è molto difficile, tranne che nel teatro, mantenere un forte interesse lungo il deserto del verso sciolto. Il verso sciolto è il veicolo ideale per un poema epico illeggibile. Tutta la scienza metrica di Milton, ed era una scienza molto vasta, non può impedire che il *Paradise Lost* sia un poema noioso. È davvero noioso, e non dobbiamo mentire alle nostre anime negando che lo sia. Vi è un elemento che un simile poema può avere per sfuggire alla monotonia: l'azione rapida, materiale o mentale, ovvero azione come quella presente nel poema di Arnold, *Sohrab and Rustum*, che è meravigliosamente facile da leggere (...).

In Milton c'è pochissima azione propriamente detta, pochissima azione rapida, e il pensiero è tutto teologico, ossia peculiare a un certo tipo di metafisica che non interessa l'universalità del genere umano.

Il fatto è che il poema epico rappresenta, o quasi, una sopravvivenza greco-romana.

Soltanto la prosa, che non impegna il senso estetico e lo lascia in riposo, può condurre agevolmente l'attenzione attraverso i grandi spazi stampati. *Pickwick Papers* è più esteso, per quantità di parole, del *Paradise Lost*; è certamente inferiore a quest'ultima opera nella scala corrente dei valori; ma ormai non ricordo quante volte abbia letto *Pickwick Papers*, e il *Paradise Lost* l'ho letto solo una volta e mezza, perché alla seconda lettura ho rinunciato. Dio mi ha sopraffatto con la cattiva metafisica, e sono stato letteralmente dannato.

z8.

[datt.]

Questo valore dell'elemento esotico, così chiaro nel caso provinciale di Burns, è evidente a livelli più elevati. Molta della gloria di Omero, senz'altro meritata, si deve alle persone che non sanno leggere il greco. Il suo prestigio è, in parte, quello di un dio, perché, come un dio, è a un tempo grande e semiconosciuto. «Come è noioso Milton!», mi ha detto una volta un entusiasta. «Come è diverso da Omero e Virgilio!», ho esclamato io, e lui subito ha concordato. Eppure Milton non è meno noioso di Omero - se non per il fatto che noi siamo, inevitabilmente, critici più acuti del verso decasilabo inglese, più difficile dell'esametro greco, più difficile e più distante - ed è, senza dubbio, meno noioso di Virgilio, la cui meticolosità verbale genera una monotonia senza tracce di pensiero, come la teologia di Milton, che, anche nei passi in cui si rivela noiosa, continua ad essere metafisica. La vacuità mentale dei grandi poeti epici è a volte epica in se stessa.

Alcuni, infatti, si rifugiano nella stucchevolezza e nel fasto, come Spenser, la cui *Faerie Queene*, però, nessuno ha mai letto.

(La frase di Wilde, «Un gentiluomo non guarda mai dalla finestra», non è molto divertente, ma è un'utile definizione del gentiluomo).

29-

[datt.]

Chiunque sia, in qualche modo, poeta, sa bene che è molto più facile scrivere un buon poema (sempre che i buoni poemi si trovino alla sua portata) su una donna che lo interessa molto, piuttosto che su una di cui sia profondamente innamorato. Il tipo migliore di poema d'amore ha generalmente per tema una donna astratta.

Una grande emozione è troppo egoista; concentra su di sé tutto il sangue dello spirito, e la congestione lascia le mani troppo fredde per scrivere. Tre tipi di emozione producono grande poesia - emozioni forti ma rapide, catturate per l'arte mentre stanno per passare, ma non prima che siano passate; emozioni forti e profonde nel ricordo di molto tempo dopo; e false emozioni, ossia, emozioni sentite nell'intelletto. Non l'insincerità, ma la sincerità tradotta è alla base di tutta l'arte.

Il grande generale che voglia vincere una battaglia per l'impero del suo paese e per la storia del suo popolo, non desidera - non può desiderare -

che molti dei suoi soldati vengano trucidati (uccisi). Tuttavia, ponendosi a valutare la sua strategia, sceglierà (senza pensare ai suoi uomini) l'attacco migliore, anche se gli costa centomila uomini, piuttosto che l'azione peggiore, o, ancor meno, la più lenta, che gli possa lasciare i nove decimi degli uomini con i quali e per i quali combatte, e che generalmente ama. Diviene un artista per amore dei suoi compatrioti, e li manda al massacro per la loro utilità strategica.

30.

[datt.]

L'artista può non essere intelligente, ma deve essere intellettuale.

L'arte è intellettualizzazione della sensazione (del sentire) attraverso l'espressione. L'intellettualizzazione è data nella, per e mediante l'espressione stessa. È per questo che i grandi artisti - anche i grandi artisti della letteratura, la più intellettuale delle arti - sono così spesso persone non intelligenti.

31-

[datt.]

Un classico è un uomo che si esprime; un romantico è un uomo che ha molto di sé da esprimere e lo esprime, ma niente di più. È stupefacente, ad esempio, quanto di Shelley è solo ciò che Shelley avrebbe potuto essere se fosse stato un'altra persona. Ma tutto ciò non è filtrato, non è sublimato, uno splendore del virtuale, una luminosa possibilità verbalizzata.

32-

[datt.]

A volte il temperamento dell'uomo e il temperamento dell'ambiente si adattano a tal punto l'uno all'altro che si può dire che l'ambiente non è meno genitore dell'uomo di quanto lo siano i genitori naturali. Questo è stato il caso di Napoleone che, pur essendo interamente italiano, fu del tutto francese.

33-

[datt.]

I realisti fanno le piccole cose, e i romantici le grandi. Per gestire una fabbrica di chiodi bisogna essere realisti. Per gestire il mondo bisogna essere romantici.

Solo un realista può trovare la realtà; solo un romantico la può creare. Napoleone è solo un poeta, Cromwell un entusiasta, Cesare un retore.

La distanza tra Henry Ford e John Milton è sempre maggiore nel viaggio di ritorno.

Realizzazione è morte, perché è la fine. I romantici sono autosopravvivenza, perpetua incarnazione di se stessi (...).

La civiltà è greco-romana, e dunque si inserisce nella linea di evoluzione delle nazioni meridionali. E ancora, in una certa misura, mediterranea, sebbene con il Portogallo abbia superato le Colonne di Ercole e aggiunto il mondo a Roma.

I viaggi per mare come quelli di Drake, Frobisher, Cook e «simih» (come dice l'Ufficio Brevetti) sono così insignificanti nella sociologia della scoperta che (sarebbe miglior patriottismo per un inglese non menzionarli nemmeno) sarebbe patriottismo più saggio per gli inglesi omettere ogni riferimento ad essi, se non per considerarli incidenti nazionali dovuti a un impulso straniero. Il contributo inglese alla sostanza della civiltà è la politica e non la navigazione. L'Inghilterra ha scoperto il mare solo dopo che le hanno detto dove si trovava.

34-

[datt.]

Passeremo dai poeti privati alle pubbliche antologie. Tennyson, come un tutto inutile, occupa quasi mille pagine a due colonne. Quanto spazio occuperà Tennyson nelle mille (o forse meno) pagine a colonna singola della futura Antologia Inglese completa?

Ciò che accadrà, a meno che, con il progresso dell'educazione popolare (democrazia), non si diventi progressivamente meno razionali, sarà il discriminate accurato, generazione dopo generazione, dei valori assoluti da quelli

relativi. Un tipo di valore relativo muore di morte naturale - il valore relativo che è assoluto in relazione alla sua epoca (ne abbiamo già parlato sopra). Ma esiste un altro tipo, più sottile, di valore relativo - è il valore relativo che non è assoluto in relazione alla sua epoca. Un uomo al quale, nel XVIII secolo, fosse accaduto, per qualche sconosciuto trucco mentale, di scrivere qualcosa di simile al cattivo Tennyson o al peggior Mallarmé, sarebbe stato un fenomeno stupefacente nel suo tempo. Attrarrebbe la nostra attuale attenzione storica in virtù di quello straordinario allontanamento dal suo tempo; sarebbe chiamato genio e precursore, e avrebbe concretamente diritto a entrambi i titoli. Ma il cattivo Tennyson o il peggior Mallarmé diverrebbero il cattivo Tennyson o il peggior Mallarmé non appena ci fossero un Tennyson e un Mallarmé, e il valore relativo sarebbe flagrantemente relativo; diverrebbe storico e non poetico. Quale sarebbe la posizione di un uomo simile (nello schema definitivo della celebrità)? Avrebbe fatto una cosa facile nel momento in cui era difficile - ed è tutto. Ma un genio è un uomo che fa una cosa difficile anche quando è facile.

La questione centrale, quanto agli autentici grandi geni, è che non sono precursori. L'esempio appropriato che questa parola evoca definisce il caso: che il Battista sia stato precursore di Cristo significa che, paragonato a Cristo, è stato un uomo senza importanza.

Ma tutta la nostra cultura e la maggiore latitudine d'esperienza, tanto di cultura quanto di sensazione, non ci indurranno a fare di *Lycidas* il precursore di alcunché, a meno che non sia qualcosa che valga molto meno di *Lycidas*. È possibile imitare - è, persino, molto facile imitare - il fraseggio di Shakespeare, ma lo stesso non si può dire del suo genio.

È curioso vedere come tanti dei grandi poeti (artisti) siano impliciti nei poeti minori che li hanno preceduti; è ancora più curioso distinguere in quali casi si sia trattato di mero precorrimiento, e in quali casi di casuale influenza. Ma l'essenza del grande artista è Tessere esplicito, e ciò che era implicito era solo implicito.

Quasi non vi è, o non vi è proprio, grande artista nel mondo per il quale non si possa trovare un preciso precursore. Ogni artista ha un suo stile caratteristico; tuttavia, quasi in ogni caso, se non proprio in tutti, quello stile caratteristico si adombrava già in un artista anteriore di scarsa importanza. Sia che ci sia stata una vaga influenza nelle correnti occulte dell'epoca, che il primo ha captato in forma vaga e il secondo in forma chiara; sia che ci sia stata una ispirazione casuale, come cosa esterna nel precedente, che il successivo, per contatto diretto, ha risvegliato nel suo temperamento cerebrale fino

a farne ispirazione interiore definita; sia che i due casi siano stati consustanziali - nessuna delle ipotesi ha importanza, tranne che dal punto di vista storico. Il prodotto finale sarà il genio, e sarà finale dopo come prima.

Lo spirito pratico della nostra epoca ha avuto qualche vantaggio artistico, specialmente in letteratura. Nessun romanzo pohziesco dei giorni nostri potrebbe essere scritto nello stile di *Tom Jones*. Siamo diventati teatrali (per quanto cattive siano le nostre opere teatrali) e desideriamo che i nostri romanzi siano immediati come opere teatrali. È un'esigenza sana e naturale. (Opere come quelle di Bernard Shaw sono sopravvivenze di una tendenza anteriore; sono tutto men che moderne, nella loro pensosità ritardante).

35.

[datt.]

Se esitiamo ad aver compassione dello stupido tossicomane che si satura di cocaina da sé, perché dovremmo aver compassione di quei tossicomani ancora più stupidi che assumono velocità invece di cocaina?

In epoca rinascimentale la vita era pivi celere e pili equilibratamente febbrile della nostra. Sir Philip Sidney era già ambasciatore a sedici anni (...).

La lentezza della nostra vita è tale che non ci consideriamo vecchi a quarant'anni. La velocità dei veicoli ha sottratto velocità alle nostre anime. Viviamo molto lentamente ed è per questo che ci annoiamo con tanta facilità. La vita è diventata per noi una vacanza in campagna. Non lavoriamo abbastanza e fingiamo di lavorare troppo. Ci muoviamo rapidamente da un punto in cui non si fa niente ad un altro dove non c'è niente da fare, e chiamiamo ciò l'ansia febbrile della vita moderna. Non è la febbre da fretta, ma la fretta da febbre.

La vita moderna è un riposo agitato, un rifugiarsi nell'agitazione, lontani dal movimento ordinato.

36.

[datt.]

La disonestà professionale e l'inefficienza sono forse le caratteristiche della nostra epoca. L'artefice di una volta aveva da lavorare; l'operaio moderno ha da fare in modo che una macchina lavori. È un mero caposquadra di

schiavi metallici; assume la grana grossa di un caposquadra di schiavi, ma è meno interessante, perché non lo si può definire un tiranno.

Così come il capo di una squadra di schiavi diventa schiavo del suo lavoro, finendo per acquisire la mentalità dello schiavo, anche se dello schiavo più fortunato, allo stesso modo l'azionatore di macchine si trasforma in una mera leva biotica, una specie di dispositivo di avviamento aggiunto a un motore. Prendere parte alla produzione di massa può permettere ad un uomo di conservarsi come un essere umano decente; è davvero una cosa talmente vile che non deve esserne colpito. Ma prendere parte alla produzione di massa non permette di continuare ad essere un operaio umano decente.

L'efficienza oggi è meno complessa. L'inefficienza può, quindi, passare facilmente per efficienza e risultare addirittura efficiente.

Le uniche arti e mestieri in cui ancora osserviamo una qualche lotta per la perfezione o per la realizzazione consistono nell'assenza di arti e mestieri - ossia, in quelle attività che si chiamano sport e giochi, e che non erano solitamente considerate cose nelle quali ci si sforzasse di raggiungere una qualche meta, ma cose nelle quali smettere di sforzarsi. È banale citare i Greci. I Greci si sforzavano di essere perfetti in tutto quello che facevano - negli sport e nei giochi, oltre che nella poesia e nell'argomentazione. I nostri poeti, comunque sia, fanno poesia; i nostri pensatori, comunque sia, pensano. Solamente i nostri corridori corrono davvero, perché corrono senza meta. I Greci ambivano alla fama nello sport perché ambivano alla fama in tutto; noi ambiamo alla fama negli sport e negli hobby perché non possiamo ambire alla fama in nient'altro. L'attività esuberante di un bambino non ha alcuna somiglianza con l'attività esuberante propria di una mania acuta.

Tossicomani della velocità, figure da manifesto cinematografico...

Non ammiriamo neanche la bellezza: ammiriamo solo la sua traduzione. In ogni strada si vedono ragazze non meno belle di quelle del cinema. Qualunque ufficio, all'ora di pranzo, riversa fuori giovani di bell'aspetto come gli uomini vuoti del cinema.

Stupidi come una Mary Pickford o un Rodolfo Valentino.

Da Hollywood non è mai provenuta alcuna battuta di spirito.

Quel povero sciocco di Segrave¹...

Non sprofondano in qualche stupido angolo del dovere, ma nell'ancor più stupido spazio aperto della vanità. Non sono di una categoria superiore a quella del *dandy* e del fanfarone, se non nel cattivo gusto della sfrontatezza-

¹ Sir Henry O'Neal de Hane Segrave (1896-1930). Famoso *recordman*, fu il primo uomo a superare le 200 miglia orarie su strada (1929).

za e nell'altezza della vanteria (vanità, impudenza). Perdono la vita non come eroi ma come animali; così come questi cadono per sbaglio nel pericolo, quelli cadono per sbaglio nelle mani del caso. La codardia sembra essere una virtù solo quando *sotto si nasconde il coraggio* (così sporcato).

Ad eccezione dei tedeschi e dei russi, nessuno finora è riuscito ad infondere qualcosa di simile all'arte nel cinema. Là non si riesce a realizzare la quadratura del cerchio.

37-

{datt.}

Si trovano al di sotto del disprezzo.

La produzione sovraccedente di letteratura causerà, per reazione, una selezione ugualmente sovraccedente. La produzione davvero abbondante di libri ben scritti farà sì che molti libri d'altri tempi appaiano meno buoni rispetto a quando si ergevano contro uno sfondo inesistente. Il concetto assoluto di valore sarà, in questo modo, costretto a sostituire il concetto relativo.

La pittura andrà a fondo. La fotografia l'ha privata di molte delle sue attrattive. La futile stupidità l'ha privata di quasi tutto il resto. Ciò che è rimasto è stato saccheggiato dai collezionisti americani. Un grande quadro significa una cosa che un americano ricco vuole comprare perché anche ad altri piacerebbe comprarla, se potessero. Così un quadro è messo in parallelo non con un poema o un romanzo, ma con le prime edizioni di certi poemi o romanzi. Il museo si equipara, non alla biblioteca, ma alla collezione di un bibliofilo. L'apprezzamento della pittura diventa parallelo, non all'apprezzamento della letteratura, ma all'apprezzamento delle edizioni. La critica d'arte cade gradualmente nelle mani degli antiquari.

L'architettura diviene un aspetto secondario dell'ingegneria civile.

Restano solo la musica e la letteratura.

La letteratura è la maniera intellettuale per fare a meno di tutte le altre arti. Un poema, che è un quadro musicale fatto di (con) idee, ci rende liberi, grazie alla comprensione che ne abbiamo, di vedere e ascoltare ciò che vogliamo. Paragonate a questo, tutte le statue e i dipinti, tutte le canzoni e le sinfonie sono tiranniche. In un poema dobbiamo comprendere ciò che vuole il poeta, ma possiamo sentire quello che vogliamo noi.

Una passeggiata al museo diventa non un contributo alla cultura, ma uno stimolo all'invidia, come alzare lo sguardo dai nostri piedi stanchi all'automobile di un ricco.

38.

[datt.]

Invecchiare, come lo stesso Dio... *Paradise Lost*... Tendono ad invecchiare... Per garantire l'immortalità è meglio tenersi fuori dal Paradiso.

Leggiamo le epopee per la favola che racchiudono, o per il modo in cui questa viene trattata, o per la versificazione.

Le epopee che si occupano fondamentalmente di religione possono raggiungere pieno splendore solo quando quella religione smette d'essere importante (perde la propria importanza). Ci dilettiamo di Atena perché (forse precipitosamente) siamo convinti che non sia esistita. Per *Paradise Lost* è diverso. Nessuno crede in Adamo ed Eva, ma ci sono posizioni controverse sulla Trinità.

Dante ha resistito meglio alla grandezza, dato che nei paesi protestanti è solo favola, e nei paesi cattolici non c'è religione.

Questi acrobati moribondi riescono a rendere comica la morte e disgustoso il coraggio. C'è bisogno di tutto il nostro tradizionale uso del rispetto per aver pietà dei cretini, e vanitosi, per giunta. La loro fine unisce (?) il suicidio senza pathos e la tragedia senza dignità.

È ozioso, quantunque forse interessante, discutere su chi sia stato Colombo, storicamente; sociologicamente era portoghese.

Shaw ha consapevolezza dell'umanità solo in quanto problema. Chesterton è più sicuro, perché sa che l'umanità è un fatto.

Il fatto sorprendente - il solo autentico fatto - che le cose esistano, che qualunque cosa esista, che Tessere esista, è l'anima stessa di tutte le arti. L'aspetto peculiare del romanticismo, dar forma al quale è toccato a Coleridge meglio che ad altri, è stato chiamato il Rinascimento della Meraviglia. Ma ogni genio (ogni idea del genio) è una rinascita della meraviglia. Nell'anima, accettare è perdere.

La speranza in un giudizio finale, ma non troppo finale; come dice il proverbio portoghese: «Dio scrive diritto su righe storte»...

... a meno che, con uno sviluppo pratico di Einstein, sia possibile trasmettere al passato la nostra conversazione. Ma c'è qui un ostacolo linguistico: gli antichi sono ben più sobri di quanto non lo sia la nostra mera chiacchiera. Quando Cesare avrà ascoltato Mussolini, non sarà più saggio di quanto già era.

Fine: gli dèi non vogliono dirci nulla, né tanto meno il fato. Gli dèi sono morti e il fato è muto.

[ms.] [1916?]

Impermanenza

Il problema della sopravvivenza delle opere letterarie e degli elementi permanenti della letteratura è, dopo tutto, molto semplice. Tutta la vita è adattamento all'ambiente, e tutta la morte inadattabilità.

Un'opera d'arte è dunque viva o grande grazie all'approvazione che riceve come tale da un ambiente critico. Esistono tre ambienti di questo genere. Uno è immediato - la nazione alla quale l'artista appartiene o l'epoca precisa nella quale l'opera appare. L'altro è l'ambiente - più ampio - di tutto il corso della civiltà alla quale la nazione appartiene, nella cui lingua l'artista letterario ha scritto, o in cui l'artista è nato (supponendo che non sia un artista letterario). Di tutti, l'ambiente più ampio è quello che non si identifica con una determinata nazione, né pure con una determinata civiltà, ma piuttosto si identifica con tutte le nazioni in tutte le epoche, e con tutte le civiltà in tutte le sue ere - quel [...] fattore umano presente ovunque esista una società organizzata e colta, qualunque sia il suo tipo di organizzazione o di cultura.

Vi sono certe idee e forme di sensibilità che soggiacciono ad ogni periodo storico in quanto tale; certe (...) soggiacciono ad ogni natura in quanto tale e la distinguono dalle altre nature lungo lo spazio di vita che le è assegnato. Un'arte adattata al primo di questi ambienti muore con la sua epoca e la scarsa [...] influenza superstite delle sue idee caratteristiche. Se queste idee sono importate [?] o proprie della civiltà [?] piuttosto che transitorie, l'opera avrà maggiori possibilità di divenire popolare; corrisponderà [...] al caso di cui stiamo discutendo. Un'arte adattata ad un ambiente puramente nazionale, in quanto tale traverserà le frontiere dello spazio solamente per l'umbratile fama del sentito dire, e traverserà quelle del tempo solo nella misura in cui l'istinto nazionale che l'ha recepita è prossimo all'istinto umano innato [?] in tutti i tipi di nazioni e culture. È per questo che l'arte greca si presenta così radicata nel terreno del Tempo; giacché, di tutte le nazioni, era la Grecia antica quella che più intimamente si conformava alle leggi eterne della civiltà e della cultura. Sebbene nazionale, la sua arte era universale ed eterna, poiché [?] il nazionale e l'eterno si incontravano in Grecia.

40.

[ms.] [1917?]

Certe opere muoiono perché non hanno valore; queste, per come muoiono presto, sono nate morte. Altre hanno quella vita breve che l'essere espressione di uno stato d'animo passeggero o di una moda concede loro; muoiono nell'infanzia. Altre, di maggiore respiro, coesistono con tutta un'epoca del paese nella cui lingua sono state scritte, e, quando quell'epoca termina, anche esse cessano di esistere; muoiono nella pubertà della fama e non ottengono più dell'adolescenza nella vita perenne della gloria. Altre ancora, dal momento che esprimono cose fondamentali dello spirito del loro paese o della civiltà a cui questo appartiene, durano tanto quanto quella civiltà; raggiungono l'età virile della gloria universale. Altre, però, sopravvivono alla civiltà di cui esprimono i sentimenti. Queste raggiungono la maturità della vita, che è mortale come gli dèi, i quali hanno avuto inizio ma non hanno fine, come il Tempo; e sono soggette solamente al mistero finale che il destino occulta per sempre [...].

41.

[ms.] [1916?]

Il nostro tempo non è fatto per i poemi lunghi, perché il senso della proporzione e della costruzione sono qualità che non possediamo. Il nostro tempo è per i poemetti, per le liriche brevi, i sonetti e le canzoni. La nostra sopravvivenza nelle epoche future sarà affidata molto probabilmente alla forma dei canzonieri, come quelli in cui sono conservati i trovatori di Provenza e i poeti cortigiani del regno di Re Dinis. Tutto quanto rimarrà delle diverse epoche della nostra poesia sarà (ad eccezione dei grandi nomi come Dante o Milton), per ciascuna nazione, una raccolta di poemi come l'*Antologia Greca*, possibilmente [?], più l'incarnazione di uno spirito generale che la somma di numerosi poemi scritti da molti individui - insomma (...) una pubblicazione anonima.

Anche poemi come *Adonais* forse non sopravviveranno: i sogni non sopravvivono. *Prometheus Unbound* perderà il suo splendore, e nell'*Antologia Inglese* del futuro solo uno o due suoi brani parleranno di Shelley all'eternità.

Il tempo si sbriga in fretta con chi lo tratta in fretta. Saturno divora i propri figli, non solo nel senso che consuma ciò che egli stesso produce, ma

anche che li consuma perché, in quanto suoi figli, mantengono lo sguardo fisso sul loro tempo e non chiedono l'astratta intemporalità (il tempo di Giove, tempo dell'anima), o il luogo immutabile della Bellezza immortale che Platone amava.

Vi è una nota di immortalità, una musica di permanenza, sottilmente intessuta nella sostanza di certi ritmi e nelle melodie di certi poemi. Vi è il ritmo di un altro linguaggio, in cui l'orecchio attento può scorgere la nota di fiducia di un dio nella propria divinità.

Questa nota risuona nei sonetti di Milton, in *Lycidas*; non risuona in quelli di Shakespeare, nemmeno quando parlano di qualcosa di simile. Vi è un equilibrio, una calma, una libertà che non dimorano nella febbre dell'ispirazione. Sono le sibille e le profetesse ad essere ispirate, non gli dèi stessi.

Nel *Moïse* di Vigny, nel *Booz Endormi* di Hugo, riecheggia questa nota. Di tutti i poeti francesi, Vigny è quello che le si avvicina di più, benché non riesca ad ottenerla con molta frequenza.

Le epoche future avranno troppi poeti di (...) tra cui scegliere. Troppo non può sopravvivere a lungo. «La posterità», ha detto Faguet, «apprezza gli scrittori concisi»; ciò è vero, e anche un numero conciso di scrittori. Troppo è troppo poco.

Esiste un proverbio per bambini secondo il quale non si può allo stesso tempo mangiare un dolce e tenerlo in serbo; e un altro detto [?], secondo il quale non si può servire allo stesso tempo Dio e Mammona. Non si può servire simultaneamente il nostro tempo e tutti i tempi, né scrivere lo stesso poema per gli dèi e per gli uomini.

4"-

[ms.]

Impermanenza

La meschinità e la ristrettezza dell'immaginazione sono i vizi che definiscono il nostro tempo.

Siamo incapaci di scrivere, o di voler scrivere - o di saper leggere senza scrivere -, epopee. In compenso, scriviamo romanzi.

Il romanzo è la fiaba di chi non ha immaginazione. Tutti noi, o perché inferiori, o in momenti di inferiorità, sogniamo con le attitudini (...) della vita reale. Sogniamo anche, è certo, con ciò che è lontano; ma ciò [...] è, in ogni caso, poesia della meschinità. *Tout notaire*, diceva Flaubert, *a révé de*

sultanes. L'aiutante del notaio, però, sogna solamente una successione di eventi [?] nella quale entra una vicina disponibile, suo marito, il suo grado e così di seguito.

La letteratura, come tutta l'arte, è confessione dell'insufficienza della vita. Tagliare l'opera letteraria sulle forme stesse di ciò che è insufficiente significa non essere capaci di sostituire la vita.

43-

[ms.] [1916?]

Impermanenza

Per prima cosa la scelta degli autori. Gradualmente, i minori, i derivati, retrocederanno, mentre le personalità di rilievo rimarranno all'avanguardia. In seguito, le loro opere saranno passate al vaglio, e la selezione naturale che avrà luogo tra gli scrittori finirà per incidere sui poemi di ogni scrittore sopravvissuto. Nascerà così un'antologia per ogni nazione - una antologia sovrabbondante, ma non più discutibile. Una scelta finale si limiterà a ciò che di meglio esiste tra quello che permane.

In questo modo si darà la sentenza graduale dei tempi e la fama si restringerà dall'autore all'antologia, e dall'antologia di maggiore a quella di minor ampiezza.

Per uno spirito che, oltre agli aspetti superficiali del presente, cerca di vedere la sostanza immortale della Bellezza, che si nasconde dinnanzi a ciò che è transitorio, e il cui segreto si rivela solamente a orecchie chiuse agli echi della vita e della fama - per uno spirito simile, il corso futuro del processo è semplice da prevedere. Sarebbe [?] un'impresa più difficile, in gran parte [?] inutile, benché [...] senza interesse, determinare, alla luce [?] della probabilità critica, quali tra gli scrittori, passati o presenti, della nostra civiltà, possano sperare di giungere al foro degli dèi (uomini definitivi).

Intanto, se avremo sempre presenti i principi che imbalsamano la bellezza scritta, donano la perennità, scolpiscono nel marmo la fama immortale, saremo sicuri di certi libri, di certi poemi, mentre certi altri ci faranno esitare.

Non è necessario riflettere a lungo per riconoscere l'immortalità del *Moïse*, de *La Colere de Janson*, de *La mort du Loup* di Vigny, né delle *Odes* di Keats a un *Nightingale*, a una *Grecian Urn*, all'*Autumn*, alla *Melancholy*. Sono poemi belli come *Lycidas*, e vivranno ancora quando *Venus and Ado-*

nis e *The Rape of Lucrece* avranno raggiunto il limbo umano al quale tutta la bellezza immatura finisce per arrivare.

I poeti della «melodia ossessionante» moriranno del tutto, naturalmente. Una «melodia ossessionante» è troppo spettrale per sopravvivere ad una breve successione di presenti.

Il principio di *rappresentatività* salverà qualche opera che il principio di *perfezione*, da sé, non può lasciar passare. L'intera corrente dello sfrenato *humour* inglese, cosa unica e meritoria, probabilmente sopravviverà solo in *Pickwick Papers*, che è tutto quanto Dickens possa sottoporre all'approvazione degli dèi.

44.

[ms.] [1917?]

Impermanenza

Dichiarare cosa sopravviverà per la sua rappresentatività è più difficile che dichiarare cosa sopravviverà per la sua perfezione, poiché, mentre la perfezione ha un suo tipo determinato e una sua logica, la rappresentatività esiste in funzione diretta di ciò che viene rappresentato, ed è solo nella misura in cui ciò che è rappresentato si rivela importante, che l'arte rappresentativa sopravvive. Ma è estremamente difficile sapere, in realtà, ciò che è rappresentativo; è estremamente difficile determinare quali siano gli elementi importanti che conviene siano rappresentati.

La rappresentatività deve essere generale per poter sperare, *sotto questo aspetto*, nella sopravvivenza. L'artista deve sintetizzare tutta un'epoca per vivere oltre essa. Tutti gli artisti secondari e perituri rappresentano correnti particolari; ma l'artista che sopravvive, sotto questo aspetto, deve rappresentare la corrente che soggiace a tutte.

La caratteristica comune a tutti gli artisti rappresentativi è includere ogni specie di tendenza e corrente.

Il tipo più elevato d'artista di questo genere è Shakespeare.

Keats è un poeta di tipo superiore a Shakespeare, tuttavia non lo ha superato. Keats era un creatore; Shakespeare era solo un interprete. Ma Keats occupa una posizione relativamente bassa tra i creatori; mentre Shakespeare ha una posizione molto alta - la prima, io credo - tra gli interpreti.

Un tipo magnifico di poeta che sopravviverà per la sua rappresentatività è Walt Whitman. Whitman racchiude in sé tutti i tempi moderni, dalla crudeltà

[?] all'ingegneria, dalle tendenze umanitarie alla durezza intellettuale - contiene in sé tutto questo. È molto più permanente di (Schiller o) Musset, per esempio. È il veicolo dei Tempi Moderni. Il suo potere espressivo è completo quanto quello di Shakespeare. (Arte rappresentativa: il *Rig-Veda*, la *Bibbia*. Cioè: o un poeta multipersonale - drammatico come Shakespeare, o lirico come Walt Whitman - o un poeta «collettivo»: il *Rig-Veda*, o la *Bibbia*).

45-

[ms.] [1915?]

Impermanenza

Un intelletto greco e una sensibilità moderna. Un intelletto greco: anche supponendo che un intelletto greco non significhi un intelletto eterno, la disciplina di pensiero greca continua ad essere la base scientifica di tutta l'arte. Una sensibilità moderna: non possiamo mutilare le nostre emozioni per compiacere il (...)

Tuttavia, la nostra disciplina, benché greca per qualità, non può essere greca per quantità. La nostra sensibilità è di una complessità che l'antichità non si potrebbe neppure sognare; così la nostra disciplina di quella sensibilità deve far ricorso ad un *quantum* molto maggiore di vigore intellettuale.

È possibile che i greci sentissero profondamente, o intensamente, o in maniera delirante, ma sentivano sempre razionalmente. Le loro emozioni nascevano razionali anche quando nascevano impetuose e violente. Non solo non possiamo ottenere quella qualità, ma non dobbiamo; perché se possedessimo l'intelletto greco e il sentimento greco saremmo greci antichi e non europei moderni.

L'arte moderna è arte del sogno

[ms.] [1913?]

[L'arte moderna è arte del sogno]

Chi volesse riassumere in una parola la caratteristica principale dell'arte moderna la troverebbe, perfettamente, nella parola *sogno*. L'arte moderna è arte del sogno.

Nella modernità si è data la differenziazione tra pensiero e azione, tra l'idea di sforzo e l'ideale, e tra lo stesso sforzo e la realizzazione. Nel Medioevo e nel Rinascimento, un sognatore come l'infante Dom Henrique' metteva in pratica il suo sogno. Bastava che lo sognasse con intensità.

Il mondo umano era piccolo e semplice. Lo era tutto il mondo fino all'epoca moderna. Non vi era la complessità del potere che chiamiamo democrazia, non vi era l'intensità di vita che dobbiamo a ciò che chiamiamo industrializzazione, né vi era la dispersione di vita, l'allargamento della realtà che le scoperte hanno prodotto e il cui risultato è l'imperialismo. Oggi il mondo esteriore umano è di questa complessità tripla e orrenda. Appena ci si accosta alle soglie del sogno sorge inevitabile il pensiero dell'impossibilità. (La stessa ignoranza medievale era una forza per il sogno.) Oggi tutto ha il suo come e il suo perché scientifico e esatto. Esplorare l'Africa sarebbe avventuroso, ma non è più tenebroso e strano; cercare il Polo sarebbe rischioso, ma oramai non lo è più. Il Mistero è morto nella vita: chi va ad esplorare l'Africa o [...] il Polo non porta con sé la paura per ciò che

¹L'Infante Dom Henrique (1394-1460) fu principe del Portogallo e figura tra le maggiori dell'era delle scoperte. Conosciuto come il Navigatore, fu l'artefice dell'espansione del Regno del Portogallo, al quale aprì le porte del dominio nel commercio con le coste africane. Personaggio leggendario e misterioso, fu celebrato da Pessoa nei versi di *Mar Português*, all'interno del poemetto *Mensagem*.

troverà, perché sa che troverà solamente cose scientificamente conosciute o scientificamente conoscibili. Ormai non vi è audacia: è sufficiente il coraggio fisico di un buon pugile [?]. Ragion per cui i più folli tentativi di idealizzazione dei nostri aviatori ed esploratori non riescono a non risultare ridicoli, talmente mediocre è la loro statura spirituale. Il fatto è che sono uomini di scienza, uomini dal senso pratico. E i grandi uomini antichi erano uomini di sogno.

Gli uomini diminuiscono. Gradualmente, sempre di più, governare è amministrare, guidare.

Da quando l'arte moderna è diventata arte *personale*, era logico che il suo sviluppo andasse verso una interiorizzazione sempre maggiore - verso il sogno crescente, sempre di più verso più sogno.

Il poeta di sogno è un melodico, soggiogato dalla musica dei suoi versi, così come Ariel era prigioniero della curva [?] di Sycorax¹. La musica è essenzialmente arte di sogno: e lo sviluppo della musica, sviluppo del tutto moderno in ciò che è di valore e grande, è la composizione suprema di quanto stiamo qui teorizzando. Il poeta sognatore, in quanto sognatore, è fino a un certo punto musicista. E per comunicare il suo sogno ha bisogno di avvalersi di cose che comunicano il sogno. La musica è una di esse.

Il poeta di sogno è generalmente un visivo, un visivo estetico. Il sogno è generalmente *della vista*. Ha poco di uditivo, di tattile. E il «quadro», il «paesaggio», è proprio del sogno, nella sua essenza, perché è *statico*, negatore della continuità dinamica di cui è fatto il mondo esteriore. (Quanto più veloce e torbida è la vita moderna, tanto più lento, quieto e chiaro è il sogno).

Nordau è caduto nel più flagrante e grossolano degli errori di cui un ragionatore possa cadere vittima nella materia sulla quale ragiona. Ha confuso un movimento di progresso, in quanto movimento di differenziazione, con un movimento di regressione; ha preso il principio, esitante e perplesso come tutti gli inizi, di una nuova forma d'arte per un'arte già fatta; e non ha saputo distinguere tra l'essenziale e l'occasionale, tra l'istintivo e il teorico e artefatto nel movimento artistico, dato che, non calandosi nella comprensione dell'*unde* e del *quo* della civiltà attuale [...].

¹ Cfr. *La tempesta* di Shakespeare, Atto I, Scena 2.

Ha visto gli elementi di decadenza che il movimento simbolista conteneva - la qual cosa gli fa poco onore, perché quegli elementi sono flagranti - e non ha visto ciò che, dietro quegli elementi, fa di Dante Gabriele Rossetti un grande poeta, e un grande poeta di Paul Verlaine. Nordau ha fatto più che sciocchezze ed errori di comprensione: ha confuso, sotto la stessa classificazione di «mistici» e «tisici», forme d'arte differenti, di differente significato [...].

C'erano tre vie da seguire per giungere a questo nuovo stato di civiltà:

1) affidarsi al mondo esterno, lasciarsi da esso assorbire, prendendo da esso la vita vuota e rumorosa, lo sforzo sommamente sforzo, la Natura semplicemente Natura - e seguirono questa strada Whitman, Nietzsche, Verhaeren, e, tra noi, la corrente che incluse Nunes Claro, Silvio Rebelo e João de Barros. 2) Mettersi al lato, farsi da parte rispetto a questa corrente, in un sogno tutto individuale, tutto isolato, reagendo in maniera inerte e passiva alla vita moderna, sia con l'anelito di Medioevo, la *medievalità*, con la fuga, sia verso il lontano nello spazio, sia verso l'insolito e il non comune nella vita - il *Lontano* nella vita insomma. È stato il percorso seguito da Edgar Poe, Baudelaire (fuga verso l'insolito). Rossetti, Verlaine (verso il Medioevo e l'Insolito), Eugénio de Castro (verso la Grecia), Loti (verso l'Oriente). 3) Mettere questo mondo rumoroso, la natura, tutto quanto, *dentro il proprio sogno* - e fuggire dalla «Realtà» in questo sogno. È la via *portoghese* (così caratteristicamente portoghese) - che parte da Antero de Quental e procede con sempre maggiore intensità fino alla nostra recentissima poesia.

Chi vuole capire il simbolismo deve tener conto della sua triplice natura. È:

- 1) decadenza del romanticismo;
- 2) movimento di reazione allo scientismo;
- 3) stadio di evoluzione (o principio di evoluzione) di una nuova arte.

Chi non ha visto tutto ciò, non capirà il simbolismo. Nordau ha visto solo 1), altri hanno visto solo 2) e 3).

Il più grande poeta dell'epoca moderna sarà quello che avrà maggior capacità di sogno.

Il misticismo e l'egotismo, riscontrati da Nordau nell'arte moderna, sono gli aspetti morbosi del misticismo equilibrato e del personalismo

caratteristico dell'arte moderna, e che hanno prodotto Goethe, tanto caro a Max Nordau, nel suo primo stadio.

Nel suo carattere, il sognatore mostra certe caratteristiche: l'asessualità, o parasessualità, è una di esse, ed evidente; è la forma più flagrante della sua incapacità di avere a che fare con la normalità e la realtà delle cose.

Quella che si chiama arte moderna, quella che è per ora l'arte moderna, è solo il principio di un'arte - o, piuttosto, la transizione tra i due stadi dell'evoluzione della civiltà. Tra lo stadio chiamato romanticismo e l'arte che adesso sta procedendo rapidamente verso il suo apice.

L'Infante Dom Henrique è il tipo perfetto del sognatore. A partire dalla sua asessualità fino al perfetto sacrificio degli altri¹ - è un sognatore. Ma ha vissuto nel tempo in cui si poteva sognare.

Oggi il sogno è sempre sogno di cose ineseguibili. Si concepisce come eseguibile ciò che si concepisce come eseguibile da un punto di vista scientifico, e qualunque cosa si concepisca da un punto di vista scientifico non può essere materia di sogno.

¹ Nel 1437, Henrique tentò di riprendere Tangeri dagli Arabi. Ma la spedizione, male organizzata e mal condotta a termine, condusse i Portoghesi ad accettare i termini della resa da parte del capo arabo Sala-ben-Sala: si stabilì uno scambio di ostaggi, che coinvolse il figlio di Henrique, Fernando, ed uno dei figli di Sala-ben-Sala. Costui, però, abbandonando cinicamente al suo destino il figlio, pretese per il riscatto di Fernando il possesso di Ceuta. Ora, questa città era strategicamente irrinunciabile, anche per la continuazione delle spedizioni esplorative lungo le coste africane, cosicché Henrique si vide costretto a sacrificare il proprio figlio.

Frammenti di estetica

I.

[ms.] [1914?]

- Solo l'Arte è utile. Fedi, eserciti, imperi, attitudini - tutto ciò passa. Solo l'arte resta, per questo solo l'arte si vede, perché dura.

[ms.][i925?]

Il valore essenziale dell'arte sta nell'essere l'indizio del passaggio dell'uomo nel mondo, la sintesi della sua esperienza emotiva; e siccome è per l'emozione, e per il pensiero che l'emozione provoca, che l'uomo vive più realmente sulla terra la sua vera esperienza, egli la registra nei fasti delle sue emozioni e non nella cronaca del suo pensiero scientifico, o nelle storie dei suoi reggenti e dei suoi padroni [?].

Con la scienza cerchiamo di comprendere il mondo che abitiamo, ma per servircene; poiché piacere o ansia del solo comprendere, dovendo essere generali, conducono alla metafisica, che è già un'arte.

Lasciamo scritta la nostra arte perché sia guida all'esperienza dei posteri, e plausibile instradamento delle loro emozioni. È l'arte, e non la storia, la maestra di vita.

[ms.] [1909?]

La scienza descrive le cose come sono; l'arte le descrive come sono sentite, come sono sentite essere.

L'essenziale nell'arte è esprimere; ciò che si esprime non ha importanza.

[ms.] [1913?]

L'arte è auto-espressione che lotta per essere assoluta.

5.

[ms.] [1915?]

Il valore di un'opera d'arte è tanto maggiore quanto è puramente artistico il modo di manifestare l'idea.

6.

[ms.] [1910?]

S[toria] di una Dittatura] o Estetica

L'arte è solo e semplicemente l'espressione di un'emozione. Un grido, una semplice lettera, appartengono l'uno all'arte del canto, alla letteratura l'altra, inevitabilmente.

Il gesto stesso è artistico, a seconda che sia o meno interpretazione di un'emozione. Perché nel gesto c'è il *fine* del gesto e *l'espressione* di questo fine. Una cosa si rapporta alla volontà, l'altra all'emozione. Eleganza o ineleganza di un gesto significano conformità o non conformità all'emozione che esprime. Così una statua del dolore è la fissazione dei *gesti* che mostrano il dolore - e sarà tanto più bella quanto più rappresenterà in maniera esatta e giusta, attraverso quei gesti, l'emozione del dolore, quanto più quei gesti saranno appropriati in tutto a mostrare quell'emozione.

7.

[ms.] [1915?]

Arte - Idealizzazione

Tutto il materiale dell'arte riposa su un'astrazione: la scultura, ad esempio, disdegna il movimento e il colore; la pittura disdegna la terza dimensione, e dunque il movimento; la musica disdegna tutto quanto non sia

suono; la poesia si basa sulla *parola*, che è per definizione astrazione suprema, perché non conserva nulla del mondo esterno, perché il suono - accessorio della parola - non ha valore se non associato, per quanto poco questa associazione venga percepita.

L'arte, dunque, avendo sempre alla base un'astrazione della realtà, tenta di recuperare la realtà idealizzando. Il bisogno di idealizzare è proporzionale all'astrazione del suo materiale. E l'arte in cui è più necessario idealizzare è la maggiore delle arti.

[ms.] [1930?]

Poiché l'arte non ci dà la vita con bellezza (che, in quanto è vita [var.: concreta], passa), ma la bellezza con vita (che, in quanto bellezza [var.: astratta], non può perire).

A ciascun concetto di vita corrisponde non solo una metafisica, ma anche una morale. Ciò che il metafisico non fa perché è falso, e il moralista non fa perché è male, l'esteta non fa perché è brutto.

[ms.] [1913?]

Le deviazioni ideative della poesia moderna

Emozione che non sia vaga, pensiero che lo sia, non servono. Per i poeti francesi moderni è il contrario: sono nitidi e (...) nell'emozione, e vaghi, deplorabilmente vaghi, *nell'idea*.

L'opera letteraria ricerca sentimenti che abbiano a che vedere con: l'idea, l'emozione, l'immaginazione (che è la combinazione intera di idea ed emozione). L'idea deve essere nitida, l'emozione vaga, l'immaginazione, siccome è composta essenzialmente da entrambe, allo stesso tempo vaga e nitida. - L'arte deve volgersi a queste tre facoltà, e non a una o due di esse separatamente.

IO.

[ms.] [1916?]

Se l'opera d'arte provenisse dall'intenzione di farla, potrebbe essere il prodotto della volontà. Poiché così non è, può solamente essere, essenzialmente, il prodotto dell'istinto; visto che istinto e volontà sono le uniche due qualità a operare.

L'opera d'arte è, dunque, una produzione dell'istinto. Anche il dramma, essendo primariamente un'opera d'arte, lo è.

II.

[datt.] [1925?]

Introduzione all'Estetica

Esigere da sensibilità come le nostre, sulle quali pesano, per eredità, tanti secoli di tante cose, che sentano e dunque si esprimano con la limpidezza e l'innocenza dei sensi di Saffo o di Anacreonte, non è né legittimo né ragionevole. L'arte non sta nel contenuto della sensibilità o nella sua assenza: sta nell'uso che si fa di quel contenuto.

Distingueremo nell'arte, come in tutto, un elemento materiale e uno formale. La materia dell'arte la fornisce la sensibilità, la forma la governa l'intelligenza. E nella forma vi sono ancora due parti da considerare: la forma concreta o materiale, che si apprende con la materia stessa dell'opera, e la forma astratta o immateriale, che si apprende solo con l'intelligenza e dipende dalle sue leggi immutabili.

Tre sono le leggi della forma astratta, e, in quanto proprie della forma astratta, si applicano a tutte le arti e a tutte le forme di ogni arte. Rinunciare ad esse significa rinunciare all'arte stessa. Possiamo scegliere di violare tali leggi; non possiamo però, in questo modo, presumere di fare arte, poiché l'arte consiste, più che in qualunque altra cosa, nell'obbedienza a queste leggi. Le tre leggi della forma astratta sono: l'unità; l'universalità o oggettività; e (...).

Per *unità* si intende che l'opera d'arte deve produrre una impressione totale definita, e che ogni suo elemento deve contribuire alla produzione di questa impressione, senza che in essa vi sia alcun elemento che non serva a questo scopo, né manchi alcun elemento che possa servire a questo

scopo. È un fallimento artistico, ad esempio, l'introduzione in un poema di un brano che, per quanto bello, non abbia una relazione necessaria con l'insieme del poema, come lo è, più concretamente, l'introduzione in un dramma di una scena, per quanto di grande intensità o grazia, in cui l'azione si arresta o non progredisce o, che è peggio, ritarda.

Per *universalità*, o *oggettività*, si intende che l'opera d'arte deve rendersi immediatamente comprensibile a chi abbia il livello mentale necessario a poterla comprendere. Quanto più un'opera d'arte è altamente intellettuale, maggiore è, in linea di principio, la sua universalità, dal momento che l'intelligenza astratta è la stessa in tutti i tempi e in tutti i luoghi - ammesso che la specie umana sia al livello di possederla - mentre la sensibilità varia di tempo in tempo e di luogo in luogo.

Conviene chiarire questo punto. L'opera d'arte procede dall'impressione o emozione dell'artista che la costruisce, impressione o emozione che, come tale, gli è propria e intrasmissibile. Se il valore di quell'emozione, per chi la sente, sta nel suo essergli propria, la si deve semplicemente godere senza esprimerla. Se il suo valore, però, è qualcosa di più, (...).

Tutti noi sentiamo il dolore e il delirio del Re Lear di Shakespeare, anche se quel delirio è, in termini diagnostici, da demenza senile, della quale non possiamo aver esperienza, dal momento che chi cade in demenza senile non può capire né Shakespeare né altro. Perché allora, pur essendo quel delirio così propriamente tipico del demente senile, lo sentiamo così tanto, noi, che di quel delirio non abbiamo conoscenza? Perché Shakespeare ha riposto in quel delirio solo quanto in esso vi è di umano e ha tenuto in disparte ciò che in esso sarebbe particolare dell'individuo Lear o specifico del demente senile. Ogni processo morboso comporta essenzialmente un eccesso o un abbattimento della funzione; un'ipertrofia o un'atrofia dell'organo. La deviazione, che costituisce la malattia, sta nella distanza dell'eccesso, o dell'abbattimento, dal livello della funzione normale; nella dissimiglianza che si stabilisce tra l'organo ipertrofizzato, o atrofizzato, e l'organo sano. Così la malattia realizza allo stesso tempo, e nello stesso atto, un eccesso o un abbattimento della normalità, e una deviazione (o differenza) dalla normalità. Se, di fronte ad un caso di malattia mentale, lo presentiamo come eccesso o abbattimento della funzione normale, lo presentiamo legato a quella funzione, e comprensibile a chi ne disponga; se però lo presentiamo come deviazione o differenza, in questo modo lo presentiamo slegato o separato da quella funzione, e dunque incomprensibile a chi non si trovi nella stessa condizione morbosa, e saranno pochi, se non pochissimi. Le due modalità

sono paragonabili alla maniera razionale e a quella dogmatica o aforistica di presentare una conclusione: il ragionatore conduce l'ascoltatore o il lettore alla conclusione attraverso un procedimento graduale e, anche se la conclusione fosse strana o paradossale, si rende in qualche modo accettabile perché diviene comprensibile il modo in cui si è arrivati ad essa; il dogmatico pone la conclusione senza spiegare come vi è arrivato, e, poiché non si vede relazione tra il punto di partenza e quello d'arrivo, succede che solo colui che abbia fatto il ragionamento necessario, o che accetti la conclusione senza ragionamento, può concordare con questa conclusione.

Tutto ciò che passa nella mente umana, in una maniera simile è già passato in un'altra mente umana. È compito, poi, dell'artista che vuole esprimere, per esempio, un determinato sentimento, estrarre da questo sentimento quello che ha in comune con i sentimenti analoghi degli altri uomini, e non ciò che ha di personale, di particolare, di differente da quei sentimenti.

L'opera d'arte, o qualunque suo elemento, deve produrre una impressione, e una soltanto; deve avere un senso, e soltanto uno, per un processo allusivo o esplicito. Lo si vede chiaramente dall'utilizzo dell'epiteto in letteratura. Si è gridato molto contro l'impiego di aggettivi insoliti, oppure uniti a sostantivi con i quali non sembrano poter legare. Non vi sono, però, aggettivi insoliti, né è possibile costruire un periodo a cui non si possa attribuire un qualche significato. Ciò che è necessario è che questo «qualche significato» sia soltanto uno, e possibilmente non uno dei tanti. Eschilo, in una celebre frase, fa riferimento al «riso innumere delle onde»; l'epiteto è di quelli che si è soliti definire audaci, perché tutto è audace per chi non osa. Eppure tutti comprendono la frase, né le è attribuibile più di un significato. Vi è, però, una poetessa francese che ha dato ad un suo libro il titolo, mutuato da questa frase. *Il cuore innumere*, frase questa che può avere diversi significati, anche se non è chiaro quali. L'«audacia» dell'epiteto è la stessa nel poeta greco e nella poetessa francese; una, però, è l'audacia dell'intelligenza, l'altra del capriccio.

È possibile, nel caso di un epiteto di quest'ultimo tipo, che la sensibilità di persone diverse pervenga alla stessa interpretazione, e, ancora, che quell'interpretazione sia - ma potrebbe anche non accadere - la stessa che l'autore le ha dato. Così come, però, la sensibilità è passeggera e delimitata, delimitata e passeggera è anche l'interpretazione che ne deriva.

Queste considerazioni vanno interpretate in relazione alle diverse arti, in maniera differente per ciascuna di esse, in conformità alla materia e al fine. Quel brano musicale la cui freschezza e allegria a me dà l'impressione del-

l'alba, ad un altro può dare l'impressione della primavera. Visto che, però, non è funzione della musica definire le cose, bensì l'emozione che generano, il brano, in verità, ha prodotto la stessa impressione in me e nell'altro, perché entrambi abbiamo avvertito in esso freschezza e allegria; che quella freschezza a me ricordi l'alba, e all'altro la primavera, dipende solamente dalla traduzione personale che ciascuno di noi fa della sensazione che ha ricevuto, in quanto la sensazione astratta di allegria e freschezza è comune all'alba e alla primavera. Ad una terza persona, quello stesso brano musicale potrebbe evocare, ad esempio, una certa scena d'amore, o un certo paesaggio, senza con ciò perdere di vista il proprio fine, non appena a quella scena d'amore e a quel paesaggio vengano associate le idee di freschezza e allegria. Allo stesso modo, la frase di Eschilo «riso innumere delle onde» non è diversa per me e per un veneziano per il fatto che in me evoca l'Atlantico e in lui l'Adriatico.

12.

[ms.] [1914?]

1. L'arte è l'annotazione nitida di un'impressione errata (falsa). (L'annotazione nitida di un'impressione esatta si chiama scienza).

Il processo artistico consiste nel riportare questa impressione falsa in modo che appaia assolutamente naturale e vera.

2. Quando Eschilo parla del «riso innumere del mare» dice una cosa spaventosa da tutti i punti di vista, incluso quello quasi-grammaticale, che non sopporta la giustapposizione delle parole «riso innumere».

13-

[datt.] [1916]

[Frammento del primo abbozzo del saggio sul dramma *Octdvio* di Vitoriano Braga.]

L'opera d'arte è prima opera, poi opera d'arte.

In che cosa si distingue l'opera d'arte da una qualsiasi opera della fatica umana? Lo vedremo in un semplice esempio.

Lettera, frase detta, M. Jourdain¹.

Intenzione o valore notevole.

Però il valore non basta. Esso sarà nullo in relazione a chi ha scritto la lettera, o ha proferito la frase, se verificheremo che quella lettera è stata copiata da altri o che la frase è stata riprodotta. Ci sarà, certo, valore artistico nella lettera e nella frase, ma artista sarà l'autore della lettera o della frase.

Un'opera d'arte, dunque, è, nella sua essenza, un'invenzione con valore. Se non sarà invenzione, il valore apparterrà a chi l'ha inventata; se non avrà valore non sarà opera d'arte, perché cosa importa inventare ciò che non ha valore?

Un'opera che è un'invenzione con valore, da quali processi intellettuali deriva?

Un'invenzione è un'idea nuova realizzata. Vi sono qui due elementi: l'idea e i mezzi con cui si realizza. In quale dei due, o in che modo, risiede l'essenza dell'idea nuova?

Supponiamo che io pensi di scrivere un poema. Ho l'idea; supponiamo che disponga dei mezzi, che sono i principi della versificazione e della disposizione del tema, in quanto li conosco per averli appresi. Con questo, avrei la certezza di comporre un poema di valore, supponendo di avere un'idea originale? Se così fosse, qualunque uomo di cultura sarebbe in grado di scrivere un grande poema. Consapevole dei mezzi e avendo un'idea originale, non gli resterebbe che realizzarla. Cosa gli manca?

Ammettiamo che nell'invenzione ci siano l'idea e i mezzi; se, pur supponendo di possedere l'idea e di conoscere i mezzi da impiegare, si può ancora dire di non esser certi che l'idea si realizzi con valore, quale elemento speciale resta da considerare? Questo: l'idea originale deve essere sentita in tutti i suoi dettagli, incluso l'uso dei mezzi. Cioè: l'atto inventivo comporta la fusione del fine e dei mezzi. Ma la fusione del fine e dei mezzi è ciò che, come abbiamo visto, caratterizza l'atto dell'istinto. L'invenzione di un valore è dunque un gesto istintivo.

Dopo averlo provato in modo diretto, lo si può provare anche tramite l'assurdità del contrario. Si supponga che l'invenzione sia un atto della volontà cosciente; dato che questa si divide in determinazione e intelligen-

¹ Probabilmente in queste due righe Pessoa intendeva sintetizzare un'argomentazione che non è difficile da intuire, ove si ponga mente che il richiamo a «M. Jourdain» intende rinviare all'Atto II, scena IV de *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière, in cui il personaggio di Monsieur Jourdain si dichiara stupito di parlare in prosa «da più di quarant'anni».

za, che l'invenzione utilizza, l'opera deve provenire dall'una o dall'altra, o da entrambe insieme. Abbiamo già visto che non proviene dall'intenzione, e, a dire il vero, tutti sappiamo che l'intenzione di inventare non ha mai reso inventore nessuno. Dall'intelligenza non proviene, perché anche la conoscenza dei mezzi (che è quanto fornisce la semplice intelligenza) non rende inventori, e coloro che meglio conoscono i principi della poesia e la sua storia non sono i maggiori poeti. E se non può provenire né dall'una né dall'altra, non può nemmeno provenire dalle due riunite.

L'istinto, tuttavia, non dà origine a nulla. L'istinto di camminare non scopre nuovi modi di camminare. Nell'invenzione ha luogo una fusione di istinto e intelligenza.

Non è difficile trovarne una spiegazione scientifica. Per natura, l'intelligenza, sebbene non crei, si trasforma costantemente. Il lungo uso che l'umanità ha fatto dell'intelligenza ha generato in essa un istinto, e siccome l'intelligenza per natura si trasforma e l'istinto per natura opera, una fusione dei due o, in altre parole, un istinto intellettuale sarà una qualità dello spirito che trasforma operando. Ma la trasformazione ridotta a gesto è precisamente l'essenza dell'invenzione, poiché l'invenzione è un gesto, e un gesto che trasforma ciò che c'è.

L'opera d'arte, in quanto invenzione di un valore, deriva dunque da ciò che propriamente si può chiamare istinto intellettuale.

Vi sono, però, invenzioni di vario genere, e non tutte sono arte. Invenzione fu quella di Watt, quando scoprì la macchina a vapore; quella di Descartes, quando una mattina, a letto, vide improvvisamente la geometria per coordinate. Entrambe sono invenzioni di valore, di nessuna di esse diremo - salvo in qualche accezione traslata che qui non c'entra - che è un'opera d'arte. Il valore dell'opera d'arte è dunque differente dal valore delle altre opere. Conviene distinguere bene in cosa differiscano.

Cos'è un valore? Poiché vi sono differenze di valori, il valore è una quantità... È una quantità misurata su un principio, o criterio, qualitativo.

Al contrario dell'invenzione pratica, che è invenzione con valore di utilità, e dell'invenzione scientifica, che è invenzione con valore di verità, l'opera d'arte è invenzione con valore assoluto.

Così come abbiamo detto che l'invenzione di valore deriva dall'istinto intellettuale, dell'invenzione pratica diremo che deriva dall'istinto intellettuale dell'utilità; dell'invenzione scientifica, che deriva dall'istinto intellet-

tuale della verità; e così, dell'invenzione artistica, che proviene dall'istinto intellettuale (dell'intensità).

Dunque, dal momento che l'opera d'arte, per essere veramente tale e non solo il suo simulacro, deve originarsi dall'istinto; dal momento che, però, questo istinto, in quanto intellettuale, nelle sue operazioni può essere imitato dall'intelligenza; dal momento che l'opera dell'intelligenza può non aver valore nel genere a cui appartiene, ma può simularlo; dal momento che, quindi, ciò che per prima cosa dobbiamo fare è distinguere se una apparente opera d'arte possa o meno aver valore, cioè se provenga dall'istinto, per prima cosa dobbiamo determinare per quali processi oggettivi un'opera dell'istinto intellettuale si distingua immediatamente da una composizione dell'intelligenza. Per molti di noi basterà il gusto, o senso estetico, per determinarlo; tuttavia, non trattandosi di un principio oggettivo, non possiamo scientificamente pretendere che un altro assuma il nostro gusto come criterio della propria valutazione.

L'intelligenza non può darmi il desiderio di mangiare; può però darmi il desiderio di non mangiare se non ciò che mi è utile. E quando, da malato, non sento il desiderio di mangiare, indotto dall'intelligenza a farlo per non denutrirmi, mi faccio guidare dall'utilità e non dal semplice desiderio di mangiare.

Così, l'atto dell'intelligenza, quando interviene nelle cose dell'istinto, o si sostituisce all'istinto, si distingue per questo - perché si fa guidare all'idea centrale di istinto sempre da un'idea accessoria, mai da quella centrale, dalla quale solo l'istinto può farsi guidare.

La differenza tra intelligenza e istinto sta, dunque, in questo: l'istinto, purché funzioni, trova sempre l'essenza dell'oggetto a cui tende, mentre l'intelligenza, restando sempre tra gli accessori, non la trova mai.

Ben s'intende che, per idea centrale di un istinto, si intende quella definita dal fine dell'istinto stesso.

Così il prodotto dell'istinto differisce da quello dell'intelligenza in quanto nel primo l'essenziale è dato con certezza, nel secondo deve con certezza venire dato.

Definito il processo oggettivo attraverso il quale si determina se un'opera è dell'istinto o dell'intelligenza, risulta con ciò determinato se questa opera possa o no avere valore, possa valere, o no, come opera d'arte. Il provenire dall'istinto, però, è la condizione del valore, non il valore stesso. Rimane così da definire in cosa si differenzi, nell'opera di istinto, il valore maggiore dal minore; quale sia il principio oggettivo per cui, data un'opera di istinto, si determini il valore o la forza dell'istinto che l'ha realizzata.

Abbiamo visto che, in una operazione dell'istinto, l'oggetto si definisce, in relazione a questo istinto, per mezzo di un'idea generale centrale che solo l'istinto può fornire, così come, meglio ancora, per mezzo di altre idee generali, ma accessorie, che l'intelligenza può simulare.

In cosa può risiedere il valore di un istinto? Come può un individuo avere un istinto di mangiare migliore di quello di un altro individuo? Non certo perché mangia molto, poiché, se il valore è una quantità qualitativamente media, in questo caso, in cui vi è solo quantità, non vi è valore (...).

14.

[datt.] [1916?]

Ritorno degli dèi: Estetica

Ma il criterio di perspicuità non limiterà troppo l'arte? Non la limita, se consideriamo un punto importante, ovvero che esistono varie arti, ciascuna delle quali corrisponde ad un genere di perspicuità. Certi sentimenti vaghi e pensieri oscuri, naturali in tutti gli uomini, trovano la loro espressione nella musica.

Il criterio di perspicuità è però derivato, nell'arte ellenica. Il greco amava la perspicuità perché amava la generalità, l'universalità e la distinzione delle arti. Ora, era difficile che un'idea vaga potesse essere generale, universale, e rientrare nell'arte letteraria o scultorea, sebbene rientrasse nella musica.

Allo stesso modo, la sobrietà non è una caratteristica essenziale nell'estetica pagana; tutt'al più è un suo corollario.

L'arte è il perfezionamento del mondo esteriore. Ora, questo perfezionamento (della Realtà) può realizzarsi in tre modi: per alterazione del mondo esteriore, (...).

[datt.] [1916?]

Ritorno degli dèi: Estetica

Senza dubbio, si obietterà che, in presenza di sentimenti vaghi, sentimenti confusi, impulsi dell'animo (spirito) che, per essere confusi con altri, non ci appaiono chiari, è un abuso esigere che l'artista li delinei come nitidi, come qualcosa che essi non sono.

La risposta a questa osservazione sta nella domanda: questi stati d'animo sono legittimamente rappresentabili nell'arte? L'artista soggettivo parte dal principio che il fine della sua arte sia esprimere le sue proprie emozioni. Criterio, questo, che l'artista oggettivo non accetta, e con assoluta ragione non accetta, perché l'arte oggettiva è un'arte che, in quanto cosa realizzata, va al di fuori dell'artista e non resta in lui, come l'emozione che la produce.

Di fatto, chiediamo, perché un pensiero è confuso, perché un sentimento è vago, per quale motivo un impulso volitivo non si presenta nitido? Per tutti la ragione è una: è tale il pensiero se non lo si è messo in contatto con la realtà, il sentimento se non lo si è confrontato con la sua realizzazione, la volontà se non la si è misurata con l'esterno.

Un'opera d'arte è un oggetto esterno; obbedisce pertanto alle leggi cui sono subordinati gli oggetti esterni, in quanto oggetti esterni.

L'artista non esprime le sue emozioni. Il suo bisogno non è questo. Esprime, delle sue emozioni, quelle che sono comuni agli altri uomini. Paradossalmente parlando, esprime solo quelle sue emozioni che sono di altri. Con le emozioni che gli sono proprie, l'umanità non ha niente a che vedere. Se un difetto della mia vista mi fa vedere azzurro il colore delle foglie, che interesse può esserci a comunicare ciò agli altri? Perché vedano azzurro il colore delle foglie? Non è possibile, perché è falso. Perché sappiano che io vedo azzurre le foglie? Non ce n'è bisogno perché non ha nessuna importanza. Tutt'al più il fenomeno è curioso, sentirlo è curioso; quanto a sentirlo lo sento io, non gli altri. Ciò che vi è di realmente estetico, infatti, nelle sensazioni estranee, è che ognuno se le tiene per sé, gustandosele in silenzio, se così gli dà piacere.

Dunque, il primo principio dell'arte è la generalità. La sensazione espressa dall'artista deve essere tale da poter essere sentita da tutti gli uomini in grado di comprenderla.

Il secondo principio dell'arte è l'universalità. L'artista deve esprimere non solo ciò che è di tutti gli uomini ma anche ciò che è di tutti i tempi. Il soggettivismo cristista, al di là dell'errore personalista, ha prodotto quest'altro

errore, la preoccupazione di interpretare l'epoca. La frase di Goethe, tante volte citata sull'argomento, è magistrale; in effetti, un uomo di genio appartiene alla sua epoca solo per i suoi difetti. La nostra epoca ci sottrae all'umanità. Siccome l'artista deve cercare di innalzarsi al di sopra della sua personalità, deve cercare di levarsi al di là della sua epoca.

Il terzo principio dell'arte è, infine, la limitazione. Cioè, a ciascuna arte corrisponde un modo di esprimersi, essendo quello della musica diverso da quello della letteratura, e quello della letteratura diverso da quello della scultura, quest'ultimo diverso da quello della pittura, e così per tutte le arti. Errore grossolano, ma di recente diffuso, è quello di confondere i limiti delle arti. È stato commesso da un'epoca così apparentemente ortodossa come il diciassettesimo secolo dei francesi. Poeti come Corneille e Racine hanno applicato alla poesia la freddezza dell'espressione e la nitidezza del razionalismo, caratteristiche della prosa. Racine ha sbagliato, così come ha sbagliato Mallarmé. L'uno per aver fatto della poesia prosa, e l'altro della poesia musicale, errori non certo inferiori l'uno all'altro.

Per i sentimenti vaghi che non comportano definizione esiste un'arte - la musica, il cui fine è suggerire senza determinare. Per i sentimenti perfettamente definiti, a tal punto che in essi diventa difficile trovarvi l'emozione, esiste la prosa. Per i sentimenti armoniosi e fluidi esiste la poesia. In un'epoca sana e robusta, un Verlaine o un Mallarmé avrebbero scritto musica, per la quale erano nati. Non avrebbero mai avuto la propensione a dire in parole quello che alla parola non pertiene. Domando al più grande entusiasta dei simbolisti francesi se Mallarmé li abbia commossi quanto una comune melodia, se l'inespressività di Verlaine sia arrivata qualche volta alla legittima inespressività di un semplice valzer. La risposta è negativa, e se mi risponderanno che a tal fine alla musica preferiscono Verlaine e Mallarmé, mi stanno dicendo che alla musica preferiscono una letteratura simile alla musica. Mi stanno dicendo una cosa senza senso, e non resta che compiangere.

16.

[datt.] [1915?]

[Antonio Mora]

In Grecia la scienza non si era sviluppata al punto da consentire all'arte greca tutta l'espansione latente nella logica dei suoi intimi principi.

Il fine dell'arte è imitare perfettamente la Natura. Questo elementare principio è giusto, se non dimentichiamo che imitare la Natura non vuol dire copiarla, ma piuttosto imitare *i suoi processi*. Così l'opera d'arte deve avere le caratteristiche *di un essere naturale, di un animale*; deve essere perfetta, come lo sono, e sempre più lo vediamo con il progredire della scienza, gli esseri naturali; cioè, deve contenere quanto sia necessario all'espressione di ciò che vuole esprimere e nient'altro, perché ogni organismo, o ogni organismo considerato perfetto, deve avere tutti gli organi di cui ha bisogno, e nessuno che non gli sia utile. Così, si badi, l'idea di perfezione non è - come Platone, greco decadente, riteneva - un'idea proveniente dall'ideale; l'idea di perfezione nasce dalla contemplazione delle cose, della Materia, e della perfezione che la Natura infonde negli esseri che genera, così che ciascun organo, tessuto, parte o elemento esiste per il Tutto a cui appartiene, in relazione al Tutto a cui appartiene, *in forza* del Tutto a cui appartiene. Tale deve essere l'opera d'arte. Il discusso passo di Aristotele, secondo cui l'opera d'arte è paragonabile ad un animale, deve avere senza dubbio questo significato.

Il creatore d'arte sa fin troppo bene, e suo malgrado, che la sua opera non potrà raggiungere la perfezione della Natura, di uno degli esseri che la Natura crea. Egli, nondimeno, cerca di avvicinarvisi il più possibile. Il mito di Pigmalione e Galatea mostra come il greco avesse compreso la sofferenza dell'arte, che non può mai raggiungere la vita, che non può veramente creare la vita. Il concetto, in apparenza inferiore, degli dèi pagani simili agli uomini, è in verità superiore al concetto platonico e poi cristiano - ma già proveniente da civiltà inferiori e orientali - secondo cui Dio, il creatore, è un'entità astratta. Il politeismo ellenico è il riconoscimento del fatto che gli esseri sono simili a opere d'arte, del fatto che ogni creazione è dello stesso genere, e che soltanto la differenza enorme che passa tra gli uomini e gli dèi segna la differenza enorme che passa tra il solo poter creare morte e il poter creare vita. In fondo, entrambi i fenomeni sono errori, ingenuità, come lo sono tutti i fenomeni religiosi; ma il politeismo greco è un avanzamento rispetto allo spiritualismo grossolano, all'idealismo, al trascendentalismo, all'occultismo degli indiani e degli ebrei, che Platone, nell'ora della decadenza della Grecia, avrebbe peraltro ricostituito, snaturando un tipico tratto nazionale. Platone è stato uno dei grandi nemici della Grecia. Aristotele non è riuscito ad annientare il male che questi ha fatto. Nello stesso peripatetico ci sono macchie di corruzione spiritualista e idealista, nella qual cosa, alla fin fine, Platone gli è stato maestro. Socrate è stato, in verità, il capo dei sofisti; in verità è stato nemico della Patria.

Come avrebbe potuto l'idea di Perfezione provenire dall'ideale, se questo stesso Ideale è proprio della materia informe dello spirito, se questo Ideale in se stesso non si può definire? Come potrebbe questa idea derivare dall'ideale se la Grecia è stata patria dell'idea di perfezione e, allo stesso tempo, il paese per eccellenza materialista e attento alle cose?

17-

[ms.] [1915?]

A. Mora

Non hanno fatto attenzione alla natura dell'arte.

L'arte cerca di imitare la Natura; ma di imitarla completamente. L'opera d'arte, però, in quanto prodotto del pensiero e non della natura, manca di una cosa - *la vita*. Perciò l'«imitazione completa» della natura, che l'artista ricerca, deve fare in modo di dare la vita all'opera d'arte.

L'arte si compone di tre elementi; i) imitazione, 2) vitalizzazione, 3) (•••) _

(L'arte copia la Natura [var.: i fenomeni], e per Natura qui si intende tutto, dai nostri intimi pensieri sino agli alberi e alle pietre. L'arte non cerca di riprodurre, di rendere semplicemente la nostra sensazione; ma di rendere, della nostra sensazione, ciò che meglio traduce la sua realtà).

L'arte deve: i) rendere l'oggetto o il sentimento così come è stato sentito; 2) vitalizzarlo per dare l'impressione di realtà; 3) coordinare le formule di vitalizzazione impiegate.

L'arte, come la scienza, presuppone l'eliminazione del fattore personale. Non l'hanno capito gli artisti moderni.

L'arte differisce dalla scienza - non, come modernamente si crede, perché l'Arte è soggettiva e la scienza oggettiva, ma perché la scienza cerca di *interpretare* e l'arte di *creare*.

Da qui deriva il modernissimo concetto di Arte, che confonde «vitalizzare» con «deformare».

L'arte moderna cerca di *interpretare* ciò che vede. Ma *interpretare* è compito della scienza.

La scienza cerca di *comprendere una cosa per mezzo di altre cose*, di interpretare una serie di fenomeni per mezzo di tutte le altre serie di fenomeni (utili a tale scopo).

L'arte cerca di riprodurre senza interpretare (di qui il contrasto comune tra il genio e l'«intelligenza debole» di certi uomini superiori).

[ms.] [1915?]

A. Mora

L'arte è l'interpretazione individuale di sentimenti generali. Quando è l'interpretazione di sentimenti solo *individuali* non ha fondamento nella comprensione altrui. E non ha più un limite. Perché, essendo i sentimenti individuali illimitati, non si può mai definire ciò che è e ciò che non è arte, dato che ognuno di essi porta con sé la sua arte.

Il romanticismo, in fondo, è una confessione di fallimento. Lungi dall'esser stato un rinnovamento dell'arte, ha rappresentato l'incapacità di rinnovarla. Si erano esaurite le formule classiche? Non si erano esaurite le formule classiche. Ciò che si era esaurita era l'ispirazione al loro interno. Per trovare una nuova ispirazione è stato necessario uscire dalle regole. Per questo ho detto che il romanticismo - incapace di lavorare all'interno di limiti - rappresenta l'incapacità di rinnovamento artistico.

L'unico modo di rinnovare l'arte è sostituire un concetto di universo ad un altro. Per farlo non c'è bisogno di alterare le forme classiche dell'arte. *Basta alterare ciò che si esprime perché l'espressione risulti alterata.* Il romanticismo è un tentativo di riforma dell'arte *dal di fuori verso il di dentro, anziché dal di dentro verso il di fuori.*

Se prestassimo attenzione alle cose essenziali della poesia, facilmente ci convinceremmo di quali siano le cose che non è necessario modificare per riformare l'arte. Una è la costruzione, l'altra è la *Weltanschauung*.

19.

[ms.] [1907?]

[Lo scopo dell'arte]

Lo scopo dell'arte non è procurare piacere. Il piacere è qui un mezzo; non è in questo caso un fine. Lo scopo dell'arte è elevare.

Dinnanzi a questo principio, la famosa questione dell'arte e della moralità è di facile soluzione. Non eleviamo una cosa facendola tendere al male.

Ma non è dunque la filosofia un'arte? Non è scopo anche della filosofia elevare? Sì, poiché la conoscenza eleva - non può abbassare nessuno. La mia definizione dello scopo dell'arte è allora troppo ampia, troppo estesa. Valutando meglio, quindi, lo scopo dell'arte è l'elevazione dell'uomo *per mezzo della bellezza*. Lo scopo della scienza è l'elevazione dell'uomo per mezzo della verità. Lo scopo della religione è l'elevazione dell'uomo per mezzo del bene.

Questa classificazione ci fa capire perché la religione significhi così tanto e perché è così difficile far sì che gli uomini la abbandonino. Gli è che la religione è l'arte pratica.

Ma sono ben lungi dall'intraprendere una difesa della religione. In realtà, la mia speranza è che si fondi una religione senza Dio - una religione puramente umana, che abbia alla base benevolenza e bontà invece di fede e credenza.

Per religione, si noti, non intendo teologia. La teologia, qualunque cosa sia, si definisce una scienza, parte della metafisica. In quanto tale, la teologia è teorica; la religione è pratica. Il credo di Auguste Comte è più religione che teologia - e forse ancor più, poiché non possiede l'elemento egoistico della preoccupazione per la propria salvezza.

Come spieghiamo il gusto di molti autori per argomenti volgari, sgradevoli, ripugnanti? Come spiegare il (...) di Zola, il *Black Cat* di Edgar Allan Poe?

Un motivo di questo gusto credo debba essere rintracciato nello spirito scientifico e analitico dell'autore. Un altro consiste nell'originalità dell'argomento. Starà nel culto delle sensazioni nuove?

È o no un gusto patologico?

Questi scrittori, come Baudelaire nel suo *Le voyage*, discendono «au fond de l'enfer pour trouver du nouveau»?¹

¹Allusione ai versi: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!».

Nelle composizioni idealistiche il simbolo deve essere vago. Per vago, però, non intendo oscuro. Il suo significato dovrebbe essere percepito come vago nei suoi limiti e termini - in se stesso deve essere chiaro. Il simbolo idealistico deve somigliare a quelle nobili creazioni femminili [?] di Shelley, i cui profili, i cui contorni di ineffabile bellezza appaiono incerti ed indefiniti.

Il simbolo satirico, d'altro canto, deve essere chiaro, molto chiaro. Se è vago manca di aver effetto sullo spirito.

20.

[ms.] [1925?]

Le arti

Vi sono arti il cui fine è *intrattenere*; sono la danza, il canto e l'arte della rappresentazione.

Vi sono arti il cui fine di *procurare piacere*; sono la scultura, la pittura e l'architettura.

Vi sono arti il cui fine è *influenzare*; sono la musica, la letteratura e la filosofia.

Un'arte il cui fine sia *intrattenere*, non potendo trarre forza, o valore, né dal tempo impiegato ad intrattenere (perché questo tempo deve necessariamente essere limitato), né dalla qualità degli animi che intrattiene (perché intrattenere non implica [?] un valore), può solamente trarre forza dal numero delle persone che riesce ad intrattenere (e, anche) dall'*intensità* con la quale intrattiene.

Un'arte il cui fine sia *procurare piacere* trae la forza, o l'intensità del suo valore, non solo dal numero di persone a cui procura piacere, ma da questo numero sommato all'intensità del piacere che procura. Invece di trarre il suo valore dall'*estensione*, come le arti precedenti, lo trae dall'*intensità*.

Intrattenere non comporta intensità, perché *intrattenere* è legato a variare, variare a non durare, e ciò che non dura non può mai essere molto intenso.

Le arti il cui fine è *influenzare*, per influenzare in quantità e qualità, devono avere qualità tali da indirizzarsi al pubblico migliore di un grande numero di epoche. Per questo è necessario che abbiano qualità indirizzate alla media superiore degli animi di varie epoche, in ragione di ciò che

tutte le epoche hanno di fondamentale comune. Di che cosa si tratta? Le epoche superiori, o meglio, le epoche nei loro individui superiori hanno in comune: 1° l'analisi psicologica, 2° la speculazione metafisica, 3° l'emozione *astratta*. (1° Letteratura, 2° filosofia, 3° musica).

21.

[datt.] [1924]

Athena

Il fine dell'arte inferiore è procurare piacere, il fine dell'arte media è elevare, il fine dell'arte superiore è dare libertà. Ma l'arte media, se ha lo scopo principale di elevare, ha anche quello di procurare piacere, per quanto le è possibile; e l'arte superiore, se ha lo scopo di dare libertà, ha anche quello di procurar piacere ed elevare, per quanto le è possibile [...].

Elevare e dare libertà non sono la stessa cosa. Elevandoci ci sentiamo superiori a noi stessi, anche se per separazione da noi. Liberandoci ci sentiamo superiori in noi stessi, signori, e non emigrati da noi. La liberazione è un'elevazione dal di dentro, come se crescissimo, invece che innalzarci.

22.

[ms.] [1925?]

Arti del *piacere*

Arti del *perfezionamento*

[...]

Rendere l'utile piacevole, ecco la base delle arti del perfezionamento; perché rendere l'utile piacevole significa perfezionare l'utile, rendendolo più utile, favorendo il suo scopo diretto, che costituisce la sua utilità, più [?] l'altro scopo, quello indiretto, che consiste nel rendere questa utilità doppiamente utile.

La scala va dalla più alla meno diretta piacevolezza dell'utile; dall'architettura, dunque, attraverso la scultura fino alla pittura.

Arti dell'*influenza*. Sono essenzialmente le arti della civiltà. Il loro scopo è trasmettere civiltà, far passare da una generazione all'altra il risultato

del lavoro psichico di ognuna. Le arti dell'influenza sono pertanto: a) rappresentative dei risultati delle *civiltà*, e non dei tipi psichici (...).

L'ideale dell'artista influenzatore è alto nella misura in cui ha consapevolezza del suo mestiere, nella misura in cui ha consapevolezza del suo ruolo di influenzatore delle generazioni future, e della sua missione, che consiste nell'accrescere perennemente il patrimonio spirituale dell'umanità.

I poeti antichi avevano questa consapevolezza; il suo decadimento tra i moderni, presso i quali è stata sostituita dall'ansia di popolarità immediata, finalità che è appannaggio delle arti inferiori, è uno dei sintomi più forti del nostro degrado morale (spirituale).

Arti dell'influenza

a) Il fine *rappresentativo*-, l'artista cerca, con la sua opera, di lasciare qualcosa che rappresenti la condizione della sua epoca (?).

b) Il fine *valorizzatore*:- [l'artista cerca di lasciare] qualcosa che dia valore alla sua patria (o all'umanità).

c) Il fine *istruttivo*-, [l'artista cerca di lasciare] qualcosa da trasmettere perennemente agli animi.

Un'opera sopravvive in ragione

1) della sua *costruzione*, in quanto, essendo la costruzione il sommo risultato della volontà e dell'intelligenza, poggia sulle due facoltà i cui principi appartengono a tutte le epoche, che sentono e desiderano nella stessa maniera, sebbene *sentano* in modi diversi;

2) della sua profondità psicologica;

3) del carattere astratto e generale dell'emozione che utilizza.

L'opera sobria d'emozione tende a sopravvivere di più, perché l'emozione moderata è caratteristica di tutte le epoche, e perché coloro che si emozionano con moderazione la apprezzano naturalmente; e quanti sono caratterizzati da un'emozione irregolare hanno la loro *media* nell'emozione moderata. Inoltre, le emozioni eccessive variano da epoca a epoca; sono, quindi, ciò che vi è di passeggero in ognuna. Le emozioni moderate caratterizzano tutte le epoche; ovvero, tutte le accettano, sebbene alcune, per ciò che hanno di transitorio, preferiscano che si esageri.

L'eccessiva compassione per l'umanità, ad esempio, caratterizza il romanticismo. Al di fuori del romanticismo, quest'emozione non esiste. Ma la nobile compassione per le umane sofferenze è un sentimento umano di tutte le epoche.

L'influenza dell'Ingegneria sulle arti razionali
(Appunti per un'estetica non aristotelica)

Quanto più un'arte porta seco fatica di corpo,
tanto più è vile.
(Leonardo da Vinci)

Ha un vasto consenso la teoria secondo cui la civiltà è la creazione di stimoli che costantemente progrediscono in eccesso rispetto alla nostra capacità di reagire ad essi. La civiltà è dunque la tendenza alla morte per squilibrio. La cosa più utile che la finzione reale chiamata popolo può fare è resistere a civilizzarsi tramite processi di civilizzazione. Esistere è non lasciarsi uccidere; essere civilizzato è inventare reazioni agli stimoli che eccedono la reazione possibile, cioè, inventare reazioni artificiali, ossia civilizzate, contro la propria civiltà.

Tutto ciò che è vivo sussiste grazie all'equilibrio di due forze - quella di integrazione e quella di disintegrazione, l'anabolismo e il catabolismo dei fisiologi. Quella che disintegra fa vivere e morire; quella che integra fa morire e vivere. Una insiste, e l'altra sussiste. Fino alla civiltà (società), e nell'ordine biotico, ma anche al di sotto della biotica, la forza che insiste è quella che crea, perché distrugge, e distruggere è trasformare; la forza che sussiste è quella che fa creare, perché non lascia distruggere, e distruggere è trasformare in altro. Nell'ordine al di sopra della biotica - cioè nelle società - si inverte la dinamica dei fattori agenti: la tendenza a sussistere è quella che uccide, la tendenza a non sussistere è quella che fa vivere. Questo perché la società è un corpo naturalmente artificiale, e vive perciò secondo leggi contrarie alle leggi naturali.

Cosa permette di sussistere nelle società? La tradizione, la continuità, la tendenza a permanere, cioè a non vivere. E la tradizione, la tendenza a permanere, ha tre forme - l'attaccamento al passato, che è la tradizione volgare; l'attaccamento al presente, che è la moda; e l'attaccamento al futuro, che è l'ideale sociale in cui si confida. Cosa fa vivere, ovvero non sussistere, nelle società? L'antitradizione, la tendenza a non permanere. E la tendenza a non permanere ha solamente una forma - l'attaccamento al non-passato, al non-presente, e al non-futuro. Vuol dire l'attaccamento all'astratto e all'i-

deale in cui *non* si confida. Per questo la forza che preserva le società è l'intelligenza di astrazione e immaginazione.

L'intelligenza di astrazione e immaginazione ha due forme - la matematica e la critica. La matematica astrae da tutta l'esperienza, tranne che dall'essenza dell'esperienza; l'unico criterio di vera oggettività di cui disponiamo è il criterio di matematizzazione. La critica astrae da tutta l'esperienza tranne che dal suo essere nostra; l'unico criterio di vera soggettività di cui disponiamo è quello del confronto, non delle nostre impressioni con le cose, ma delle cose con le nostre impressioni.

Si deve capire che per critica intendo *tutta* l'attività della critica: la critica, nel senso in cui utilizzo la parola, include ogni forma di attività che o non accetti o voglia sostituire l'oggettività dell'esperienza. Così, l'arte è una forma di critica, perché fare arte è ammettere che la vita o non vale o non basta. Così, inoltre, la parte per così dire dogmatica della religione (non la sua parte sociale né la sua parte metafisica) è una forma di critica, perché credere in qualcosa senza una ragione, anche se apparente (come accade nella metafisica, che cerca di spiegare), non essendo quella cosa un elemento dell'esperienza (oggettiva), significa voler sostituire questa esperienza...

[ms.] La critica è, insomma, ogni artificio fatto con intelligenza, e senza alcun fine sociale. Ma quando serve un ideale invece che un'impressione [?], la critica è falsa come critica, non è critica, insomma, ma solo opinione.

[datt.] [s. d.]

Ragionamento del giornalista

Tutte le arti sono effimere al cospetto della letteratura. Le arti che si rivolgono alla visualità, oltre ad essere prodotti unici e perituri, perché possono da un momento all'altro cessare di esistere, non esistono che per creare un ambiente piacevole, per distrarre o intrattenere - esattamente come le arti della rappresentazione, del canto, della danza, che tutti riconoscono inferiori alle altre. La stessa musica esiste solo in quanto eseguita, partecipando dunque della futilità delle arti della rappresentazione. Ha il vantaggio di durare, nelle partiture; ma non è come i libri, o le cose scritte, il cui valore sta nell'essere partiture accessibili a tutti coloro che sanno leggere, disponibili alla immediata interpretazione di chi legge, e non alla interpretazione dell'esecutore, trasmessa poi all'ascoltatore.

Le letterature, però, sono scritte in lingue differenti, e, siccome non disponiamo di una lingua universale, né, se mai si arriverà ad averla, sarà il greco antico, in cui sono state scritte tante opere d'arte, o il latino, o l'inglese o qualsiasi altra lingua, e se sarà una di esse non sarà l'altra, ne consegue che la letteratura, essendo scritta per la posterità, la raggiunge, nella maggior parte dei casi, solo con riferimenti indiretti, nomi senza senso, in una vita di citazione tradotta e dizionario.

Il giornalismo, in quanto letteratura, si rivolge tuttavia direttamente all'uomo e al giorno che passa. Ha la forza immediata delle arti inferiori ma umane, come il canto o la danza; ha la forza d'ambiente delle arti visuali; ha la forza mentale della letteratura, perché di fatto è letteratura. Siccome, però, il suo fine è essere letteratura per quel giorno, o per pochi giorni, o, quando per molto, per una breve epoca o limitata generazione, vive perfettamente conforme ai suoi fini.

Concedo, ho detto, che Eschilo abbia oggi, sebbene in maniera traslata, un'influenza. Nego che un'influenza traslata possa essere un'influenza letteraria. È per noi come un uomo gradevole che ci parla in una lingua straniera. Siccome è gradevole, diamo per scontato che stia dicendo cose simpatiche. Dato che, però, il fine del parlare è essere compreso, e noi non lo comprendiamo, vi è in tutto ciò un errore.

La religione e il giornalismo sono le uniche vere forze. Quando si dice che il giornalismo è un sacerdozio, si dice bene, ma il significato non è quello che si è attribuito alla frase. Il giornalismo è un sacerdozio perché esercita l'influenza religiosa di un sacerdote; non è un sacerdozio in senso morale, poiché non vi è, né può esserci morale nel giornalismo, che serve il momento che passa, nel quale non entra, né può entrare, moralità.

Quando dico che scrive futilmente chi scrive per l'immortalità, o per le epoche future, si deve intendere che non pretendo con ciò di negare la sopravvivenza dell'anima, o addirittura la sua immortalità. Non nego né affermo; concedo. Ma nulla di tutto ciò pesa sul mio ragionamento. L'azione della letteratura è al di sopra di ciò che resta in questo mondo (e l'astrale della poesia o della narrativa?...).

- Si inganna, amico mio, ho detto. Ogni cosa in questo mondo forse non è che l'ombra e il simbolo di una cosa (quella è la vera) di un altro mondo archetipico o spirituale. Non è dunque la lingua in cui è scritto un poema che pesa nel caso. È il poema che fu scritto in quella lingua. E quella è una entità astratta e reale, che agisce senza corpo verbale.

- Sia, ha risposto il giornalista. Concedo senza ammettere.

25-

[ms.] [1914?]

Le emozioni e i desideri sono macchie di umanità che devono essere tolte dall'anima, quando questa ricerca l'attitudine scientifica.

[-]

La sensazione estetica può diventare una scienza; e l'originalità essere coltivata come una disciplina.

[...]

La sincerità è il grande ostacolo che l'artista deve vincere. Solo una lunga disciplina, un apprendistato a non sentire le cose se non letterariamente, può condurre lo spirito a questa sommità.

26.

[datt.] [1916?]

[I criteri a cui l'opera d'arte obbedisce]

L'opera d'arte, fondamentalmente, consiste nell'interpretazione oggettivata di un'impressione soggettiva. Differisce, così, dalla scienza, che è l'interpretazione soggettiva di un'impressione oggettiva, e dalla filosofia che è, o cerca d'essere, l'interpretazione oggettivata di un'impressione oggettiva.

La scienza ricerca le leggi particolari delle cose - cioè, quelle leggi che regolano gli assunti o oggetti relativi a quel tipo di cose che si stanno osservando. La scienza è soggettivazione, in quanto è la conclusione che si trae da un determinato numero di fenomeni. La scienza è una cosa reale e, nei suoi limiti, certa, poiché è la soggettivazione di un'impressione oggettiva, e, dunque, equilibrio.

La filosofia lavorerà sempre invano, perché cerca di oggettivare...

Nell'arte vanno distinte tre parti. L'arte comprende un'impressione, o idea, su cui si lavora; comprende un'interpretazione di questa idea o impressione, in modo da renderla artistica; e comprende, infine, la cosa di cui si ha questa impressione o idea.

L'arte obbedisce, dunque, a tre criteri esterni. Deve obbedire alle leggi che regolano l'impressione o idea. Deve obbedire alle leggi che regolano l'interpretazione. E deve obbedire alle leggi che regolano tutta l'oggettività. Quali sono, in ciascun caso, queste leggi?

Primo. Quali sono le leggi che regolano l'impressione o idea? Queste leggi sono tre. Includono, come si può vedere, l'elemento soggettivo dell'arte.

Un'impressione o idea è perfetta e tipica nella misura in cui è caratteristica dell'individuo che la ha, cioè, nella misura in cui in quest'idea si rivela a) il temperamento dell'individuo, b) tutto il temperamento dell'individuo (quanto più possibile del temperamento dell'individuo), c) il temperamento dell'individuo, disposto al suo interno nella maniera più armoniosa possibile (*analizza quest'ultimo elemento*)¹. In modo che l'elemento soggettività dell'arte assuma l'originalità come criterio oggettivo {*annotare se questa espressione va bene*}.

Secondo. Quali sono le leggi che regolano l'oggettivazione? Vediamo cosa vuol dire oggettivazione. La parola implica la riduzione dell'idea, o qualunque cosa essa sia (deve essere idea, e non oggetto, perché si possa dire che si oggettiva), alla categoria di oggetto; ciò vuol dire, alla categoria di cosa analoga a qualsiasi cosa che occupa il mondo esterno. Sono tre le leggi che regolano la determinazione dell'oggettivo in quanto tale. 1° Un oggetto deve essere limitato, distinto dagli altri oggetti. 2° Un oggetto è composto di parti che vanno a formare un tutto; queste parti esistono in questo tutto in virtù del loro esser parti di tale tutto, e non si considerano parti se non in relazione a tale tutto; e il tutto, potendo esser considerato come cosa indipendentemente dalle parti, può esserlo solamente in virtù dell'armonizzazione delle parti nella formazione di questo tutto. 3° (Deve essere 1°). Ogni oggetto è reale nella misura in cui può essere osservato in grandi differenze per il maggior numero possibile di persone. Abbiamo, dunque, come leggi di oggettivazione: 1° (3° sopra) La legge della verosimiglianza. 2° (1° sopra) La legge della non ripetizione. 3° (2° sopra) La legge della relazione di interdipendenza tra il tutto e le parti di cui è composto. (La legge dell'unità armonica. Perché, quando osserviamo un tutto, lo osserviamo attraverso le parti che lo compongono, ma, vedendole di colpo, le sommiamo subito nell'idea di questo tutto).

Terzo. Quali sono le leggi che regolano l'interpretazione? Naturalmente, per interpretazione si intende solo un alto grado - il più alto - del fenomeno coinvolto nella percezione di qualcosa. Anche queste leggi sono tre: 1° Un'interpretazione è tanto più completa quanto più conserva, nei limiti del possibile, tutte le relazioni dell'oggetto interpretato, la sua armo-

¹ Le espressioni d'ora in avanti riportate in corsivo compaiono, nel testo originale, in lingua inglese.

nia particolare e tipica. 2° Un'interpretazione è tanto più perfetta quanto più riesce a far dimenticare l'oggetto interpretato nella propria interpretazione. (È così che una traduzione è perfetta quando sembra non essere una traduzione) (...).

Bilancia di Minerva. La critica letteraria

I.

[ms.] [1917?]

[Forme di critica estetica]

Tutta la produzione umana può essere analizzata da tre punti di vista: il suo valore, la sua produzione e il suo significato umano. Avremo quindi che qualunque produzione dell'uomo può essere apprezzata dai punti di vista del valore, psicologico e sociologico. Cosa significa rispetto a chi l'ha prodotta? (critica psicologica). Cosa significa nella società? (critica sociologica). Cosa significa rispetto all'ideale? (critica di valore).

La critica di valore si divide, evidentemente, secondo le tre forme dell'ideale (verità, bene, bellezza), in critica scientifica, critica morale (o etica) e critica estetica.

2.

[ms.] [1915?]

Bilancia di Minerva

Parlare è il modo più semplice per renderci sconosciuti. E quel modo immorale e ipocrita di parlare che si chiama scrivere ci nasconde in maniera ancor più completa agli altri, e a quella specie d'altri che la nostra incoscienza chiama noi stessi. Perciò, se scrivere, nel senso di scrivere per dire qualcosa, è gesto che ha il marchio della menzogna e del vizio, criticare le cose scritte non è privo di un corrispondente aspetto di morbosa curiosità o di futilità perversa. E, quando la critica è anche scritta, la sua essenziale immo-

ralità si raffina sino a farsi ripugnante. Le si attacca la malattia di ciò che ha criticato - il fatto di esistere in forma scritta.

Propriamente, l'unico critico d'arte o letterario deve essere lo psichiatra; perché, anche se gli psichiatri sono ignoranti e marginali rispetto agli argomenti, quanto lo sono tutti gli altri uomini rispetto a ciò che chiamano scienza, ciononostante hanno, dinnanzi a quello che si presenta come un caso di malattia mentale, quella competenza che noi crediamo loro abbiano. Nessun edificio di sapienza umana può erigersi su altre fondamenta.

[ms.] [1915?]

Bilancia di Minerva

Verifica

Questa sezione è dedicata alla critica dei cattivi libri, e specialmente alla critica di quei cattivi libri che tutti considerano buoni. Il libro, consacrato per qualità che non possiede, dell'uomo consacrato per qualità con cui gli altri lo hanno dipinto; il libro di colui che, una volta divenuto famoso, si è messo a letto fingendo di dormire, il libro di chi è entrato nel palazzo delle Muse dalla finestra o ha colto la mela della sapienza con l'aiuto di una scala - tutto ciò verrà pesato sulla *Bilancia di Minerva*.

È evidente che la ragione del titolo *Bilancia di Minerva* sta nel fatto che Minerva non aveva nessuna bilancia. Vagamente assurdo, questo titolo porta in sé la definizione di un modo di vedere che sceglie di mettersi contro tutti per aver inutilmente ragione. La consapevolezza dello sforzo inutile e del lavoro perso è ancora una delle grandi emozioni estetiche che restano a chi si preoccupa delle cose che ancora restano.

La critica, del resto, è solo la forma suprema e artistica della maldicenza. È preferibile che sia giusta, ma non è assolutamente necessario che lo sia. L'ingiustizia, d'altronde, è la giustizia dei forti. In fondo è tutta bontà. Dir male di un libro è l'unico modo di dirne bene. Se è cattivo, si fa giustizia; se è buono lo si pone nell'evidenza che meritano i buoni libri. E, alla fin fine, nulla di ciò ha importanza, perché i buoni libri la Storia li porta sempre con sé. E quanto ai cattivi - criticare è solo condurli alla fossa e pregare, sull'ultima discesa, nel latino che parlava Giovenale. A volte questa giustizia si suggella incipriandosi con sette strati di elogi.

La giustificazione ultima della critica così intesa è la soddisfazione della funzione naturale del disdegno - funzione naturale come quella di mangiare e che, per la buona igiene dello spirito, va soddisfatta accuratamente. Chi ha voglia di disdegnare non deve tenersi legato alla vigliaccheria di giudicare brutto il disdegno, né vendersi all'infamia di andar disdegnando ciò che disdegnano gli altri, rinunciando così, da gregario, alla propria individualità.

Le ore passano, divagando, e la coscienza di esse pesa in tedio. Cercare conforto nel disprezzo è non soltanto nostro dovere verso il disprezzo, ma anche nostro dovere verso noi stessi. Conficcare spilli nell'anima altrui, disponendo quegli spilli in disegni che riescano graditi alla nostra attenzione futilmente concentrata, affinché il nostro tedio vada svanendo - ecco un delizioso passatempo da critico, e al quale giuriamo fedeltà.

Traducendo ciò nella metafora che dà colore a questa sezione, vogliamo far pensare che il nostro uso della Bilancia di Minerva si limiterà, nella maggior parte dei casi, al darla - pesi e tutto quanto - in testa a chi viene criticato. Ciò, del resto, non deve preoccupare nessuno. Chi è destinato ad essere immortale può esserlo anche con la testa rotta. L'essere immortale è l'unica delle preoccupazioni antisociali che non fanno male a nessuno. Visto che il futuro raramente si accorge di essa, non è mai troppo se il presente qualche volta va a sbatterci contro.

[datt.] [s.d.]

Inutilità della critica

Che l'opera di buona qualità si metta sempre in evidenza è un'affermazione senza valore se applicata a un'opera realmente buona, e se «mettersi in evidenza» si riferisce al fatto che venga accettata nel proprio tempo. Che l'opera di buona qualità si metta sempre in evidenza nel corso della sua esistenza futura è vero; ma è anche vero che un'opera di seconda categoria si mette sempre in evidenza nel proprio tempo.

Dunque, come deve giudicare il critico? Quali sono le qualità che fanno il critico competente e non casuale? La conoscenza dell'arte o della letteratura del passato, un gusto raffinato da quella conoscenza e uno spirito imparziale e giudizioso. Meno di tutto questo è fatale per il vero gioco delle facoltà critiche. Più di tutto questo è già spirito creativo e, dunque, indi-

vidualità; e individualità significa egocentrismo, e una certa impermeabilità all'opera altrui.

Fin dove arriva, tuttavia, la competenza del critico competente? Supponiamo che gli si presenti davanti agli occhi un'opera d'arte profondamente originale. Come la giudica? Paragonandola alle opere d'arte del passato. Se fosse originale, però, si discosterebbe in qualcosa - e quanto più fosse originale tanto più si discosterebbe - dalle opere d'arte del passato. Nella misura in cui lo fa, sembrerà non conformarsi al canone estetico che il critico ha già stabilito nella sua mente. E lì dove la sua originalità, invece di risiedere nella distanza da quei vecchi modelli, consiste nel loro uso secondo linee più severamente costruttive - allo stesso modo in cui Milton utilizzò gli antichi - il critico vedrà un perfezionamento nel perfezionamento, o vedrà piuttosto un'imitazione nell'impiego di questi modelli? Vedrà il costruttore, piuttosto che l'utilizzatore di materiali di costruzione? Perché dovrebbe fare una qualsiasi tra le due cose, anziché quella migliore? Di tutti gli elementi, il carattere costruttivo è il più difficile da determinare in un'opera... Una fusione degli elementi del passato: il critico vedrà la fusione degli elementi?

C'è qualcuno convinto che, se il *Paradise Lost*, o *Hamlet*, o i sonetti di Shakespeare o di Milton, fossero pubblicati oggi, queste opere sarebbero considerate superiori alla poesia del sig. Kipling, o del sig. Noyes, o di un qualche altro gentiluomo comune di tal fatta? Se qualcuno si convince di ciò, è un folle. L'espressione è breve [?], non dolce, ma si vuole solo che sia vera.

Da tutte le parti sentiamo urlare che il nostro tempo ha bisogno di un grande poeta. Il vuoto centrale di tutte le realizzazioni moderne è una cosa più sentita che commentata. Se il grande poeta stesse per apparire, chi starebbe lì ad accorgersi di lui? Chi può dire che non sia già apparso? Il pubblico dei lettori vede nei giornali notizie dell'opera di quegli uomini resi noti dalle influenze e dalle amicizie, o il cui carattere secondario li ha resi accetti alla folla. Il grande poeta potrebbe già essere apparso; la sua opera potrebbe essere stata segnalata in poche righe nella sezione «*vient-de-paraitre*» di una rubrica bibliografica in una qualche rivista critica.

5.

[datt.] [s.d.]

Storia della Letteratura Inglese

[Abbozzo della prefazione: teoria della Storia Letteraria]

Così come la storia di un popolo non è tanto la storia dei suoi grandi uomini (o delle loro grandi imprese), quanto la storia di ciò che essi significano, allo stesso modo la storia della sua letteratura non è tanto la storia dei grandi nomi che la illustrano, o dei grandi movimenti nei quali questi nomi si manifestano, quanto la storia del senso che quei nomi e quei movimenti hanno avuto.

La letteratura di un popolo è, nella sua vera sostanza, ciò che quel popolo ha pensato di se stesso, e dell'universo, della società e dell'individuo, attraverso se stesso. Perciò la storia di una letteratura è, se ben se ne intende la realtà, la storia del significato che hanno avuto le differenti interpretazioni che quel popolo ha dato di se stesso. La storia di una letteratura è la storia dell'evoluzione di una coscienza nazionale. Così deve essere intesa, se vuol essere in qualche modo compresa. Così deve essere scritta, se vuol essere, in qualche modo, definitivamente scritta. Ed è non solo per buona indole classica, quanto, per ciò stesso, per buona indole umana, che nessuno voglia comprendere se non per comprendere definitivamente, così come che nessuno scriva, se non perché ciò che scrive perduri nella memoria degli uomini e nell'esistenza cosciente dell'umanità. Lo sforzo può non ottenere tanto, perché gli dèi danno il desiderio, ma solo il Destino dà il consenso; lo sforzo deve però essere di ordine divino, perché il Destino, quando concede, conceda un risultato divino piuttosto che un risultato esterno dello sforzo.

È stato detto che la storia è maestra di vita; ma ciò che la storia può essere è maestra della coscienza della vita. Per la vita non possono esserci maestri, perché le leggi fatali che la regolano hanno un'autorità assoluta, non essendo ammesse divisioni di potere, o deleghe di gestione. Ma per comprendere la vita, la qual cosa è pertinenza astratta dell'intelligenza, sforzo dell'intendimento esterno al voler agire, ciò che si scrive può servire da alimento, e ciò che si comprende funzionare da stimolo.

Lo storico - si può ben comprendere il ruolo che interpreta nel teatro inutile della vita - deve cercare non tanto di intendere la vita come una serie di stati, ma come una serie di passaggi da stato a stato. Ogni epoca è reale solo per quelli che in essa hanno vissuto; per chi vuole conoscere, essa non è

altro che il cammino per il quale l'epoca anteriore, anch'essa della stessa natura, è passata all'epoca posteriore, anche se di natura non differente. Tutto nella vita è intervallo e passaggio. Tutto ciò che passa, però, ha un modo di passare, un percorso che segue, e una ragione per cui segue quel percorso. Il dovere dello storico è fare l'itinerario del passato, scoprire la linea continua che, passando per tanti punti del tempo, ha, in ogni caso, la sua realtà nell'essere linea e non nell'essere passata per quei punti, nell'essere una direzione e non un contatto con i punti per i quali si è diretta.

(...)

In meccanica, la parte chiamata «statica» non è altro che l'introduzione a quella chiamata «dinamica». Si studia la stasi per arrivare allo studio del movimento. E, siccome la scienza sa che il concetto di stasi non si adatta a nessuna realtà, ma soltanto ad un'apparenza di realtà, ad una cosa che è reale solo in relazione ad un'altra, ogni uomo di scienza, qualunque sia la disciplina alla quale applica la sua attività conoscitiva, deve sì analizzare quello che in qualsiasi forma di realtà la stasi rappresenta, ma solo come punto di partenza per ciò che in essa rappresenta il movimento. L'anatomia è una introduzione alla fisiologia.

Negli studi sociologici, negli studi che dipendono dalla sociologia, l'elemento statico, che troviamo, è rappresentato dall'epoca. È studiando le caratteristiche di un'epoca che cominciamo a fare storia. Ma non dobbiamo mai lasciare che l'illusione che quest'epoca esista per davvero duri più del tempo necessario perché quest'illusione ci aiuti a comprendere la realtà, più del tempo necessario perché quest'illusione ci aiuti a comprendere che è una illusione.

La suddivisione della storia in epoche è una falsità necessaria, un processo preliminare della comprensione, un'introduzione alla storia non divisa in epoche.

La poesia

I.

[datt.] [1930?]

[I gradi della poesia lirica]

Il primo grado della poesia lirica è quello in cui il poeta, di temperamento intenso e emotivo, esprime in maniera spontanea o riflessiva quel temperamento e quelle emozioni. È il tipo più comune di poeta lirico; ed è anche quello di minor merito, in quanto tipo. L'intensità dell'emozione deriva, in genere, dall'unità del temperamento; e così questo tipo di poeta lirico è in genere monocorde, e i suoi poemi ruotano intorno ad un determinato numero, in genere piccolo, di emozioni. Perciò questo genere di poeti è facile da definire, perché a ragione si nota che uno è «un poeta d'amore», un altro «un poeta della nostalgia», un terzo «un poeta della tristezza».

Il secondo grado della poesia lirica è quello in cui il poeta, perché più intellettuale o immaginativo, può darsi anche solo perché più colto, non ha più la semplicità delle emozioni, o la loro limitazione, che distingue il poeta del primo grado. Anche questo sarà tipicamente un poeta lirico, nel senso comune del termine, ma non sarà più un poeta monocorde. I suoi poemi abbracceranno temi diversi, seppur unificati nel temperamento e nello stile. Pur essendo diversificato nei tipi di emozione, non lo sarà nella maniera di sentire. Così uno Swinburne, talmente monocorde nel temperamento e nello stile, può nondimeno scrivere con lo stesso rilievo un poema d'amore, una languida elegia, un poema rivoluzionario.

Il terzo grado della poesia lirica è quello in cui il poeta, ancor più intellettuale, incomincia a spersonalizzarsi, a sentire, non più perché sente, ma perché pensa di sentire; a sentire stati d'animo che non prova realmente, semplicemente perché li comprende. Siamo nell'anticamera della poesia drammatica, nella sua intima essenza. Il temperamento del poeta, qualunque sia,

è dissolto dall'intelligenza. La sua opera risulterà unificata solamente nello stile, ultimo fortino della sua unità spirituale, della sua coesistenza con se medesimo. Così è Tennyson, mentre scrive ugualmente *Ulysses* e *The Lady of Shalott*, così, e di più, è Browning, mentre scrive ciò che chiamò «poemi drammatici», che non sono dialogati, ma monologhi che¹ rivelano anime diverse, con cui il poeta non s'identifica, non pretende di identificarsi, e il più delle volte non vuole identificarsi.

Il quarto grado della poesia lirica è quello, molto più raro, in cui il poeta, più intellettuale ancora ma ugualmente immaginativo, entra in piena spersonalizzazione. Non soltanto sente, ma vive gli stati d'animo che non prova direttamente. In un grande numero di casi, cadrà nella poesia drammatica propriamente detta, come fece Shakespeare, poeta sostanzialmente lirico elevatosi a drammatico per lo straordinario grado di spersonalizzazione a cui pervenne. In un caso o nell'altro, continuerà ad essere, anche se drammaticamente, poeta lirico. È questo il caso di Browning ecc. (*ut supra*). Né ora lo stile definisce l'unità dell'uomo: solamente ciò che nello stile vi è di intellettuale la denota. Così è in Shakespeare, in cui il rilievo inatteso della frase, la sottigliezza e la complessità del dire, sono l'unica cosa che avvicina il modo di parlare di Amleto a quello di Re Lear, quello di Falstaff a quello di Lady Macbeth. E così è Browning in *Men and tornen* e nei *Dramatic Poems*.

Supponiamo, però, che il poeta, evitando sempre la poesia drammatica esteriormente tale, avanzi ancora di un passo nella scala della spersonalizzazione. Certi stati d'animo, pensati e non sentiti, sentiti immaginativamente e perciò vissuti, tenderanno a definire per lui una persona fittizia che li senta sinceramente (...).

2.

[datt.] [giugno 1930]

[Lettera ad Adolfo Rocha]

Mio caro collega.

ho ricevuto la sua lettera, di cui la ringrazio, e cercherò di esporre con frasi prive di immagini il senso di ciò che le avevo scritto. Devo spiegare, prima di tutto, che, avendo tardato già alcuni giorni a ringraziarla del suo libro, ho scritto una lettera veloce, per non indugiare oltre. Accade che, quando

scrivo velocemente, cioè, senza avere il tempo di spiegare in maniera ragionata ciò che dico, e in modo conciso, nello scrivere velocemente, quello che scrivo assume naturalmente una forma metaforica, e non logica. Ciò le spiegherà la confusione, o l'oscurità, inevitabilmente presenti nella mia lettera. Ciò che non c'era, in quella lettera, è il dogmatismo che lascia supporre di contenere. Non sono mai dogmatico, perché non può esserlo chi di giorno in giorno cambia opinione, ed è, per temperamento, instabile e fluttuante. Suvvia, che con lei il caso non è stato grave: mi è successo di peggio, con un poeta spagnolo - anche se forse un po' per la conoscenza imperfetta della lingua -, tanto che l'esser conciso è stato considerato brusco, e il metaforico preso per ironico.

In sostanza, ed esponendo discorsivamente, il punto di vista che le ho esposto è il seguente:

- 1) Tutta l'arte si basa sulla sensibilità, ed essenzialmente sulla sensibilità.
- 2) La sensibilità è personale e intrasmissibile.
- 3) Per trasmettere ad altri quello che sentiamo, ed è questo che nell'arte cerchiamo di fare, dobbiamo scomporre la sensazione, respingendo ciò che in essa vi è di puramente personale, giovandoci di ciò che in essa, senza smettere d'essere individuale, è tuttavia suscettibile di generalità, dunque, comprensibile, non direi più per l'intelligenza, ma almeno per la sensibilità altrui.
- 4) Questo lavoro intellettuale ha due tempi: a) l'intellettualizzazione diretta e istintiva della sensibilità, grazie alla quale questa si rende trasmissibile (è ciò che comunemente si chiama «ispirazione»), ossia, il trovare istintivamente le frasi e i ritmi che trasformano la sensazione in frase intellettuale (prima versione: che estraggono dalla sensazione ciò che per gli altri non può essere sensibile e che, nello stesso tempo, per compensazione, rafforzano ciò che per loro può essere sensibile); b) la riflessione critica su questa intellettualizzazione, che sottopone il prodotto artistico elaborato dalla «ispirazione» a un processo del tutto oggettivo - costruzione, o ordine logico, o semplicemente concetto di scuola o di corrente.
- 5) Non vi è arte intellettuale, a meno che non sia, è chiaro, l'arte del raziocinio. Semplicemente, dal lavoro di intellettualizzazione - operazione nella quale consiste l'opera d'arte in quanto cosa non solo pensata, ma fatta - risultano due tipi di artista: a) l'artista ispirato o spontaneo, nel quale il riflesso critico è debole o nullo, che non vuole pronunciarsi sul valore dell'opera; b) l'artista riflessivo e critico, che elabora, per necessità organica, il già elaborato.

Le dirò, e sono sicuro che concorderà con me, che non vi è nulla di più raro in questo mondo di un artista spontaneo - cioè un uomo che intellet-

tualizza la sua sensibilità solo quanto basta a renderla accettabile alla sensibilità altrui; che non critica ciò che fa, che non sottopone ciò che fa a un concetto esterno di scuola o di moda, o di «maniera», non di essere, ma di «dover essere».

Applicandole al suo libro, queste considerazioni prendono per me la seguente forma: i) la sua sensibilità è buona, e, per natura, di tipo intellettuale; 2) può, dunque, essere un poeta spontaneo, senza aver bisogno di sovraintellettualizzare troppo, o di ricorrere a un'attività riflessiva o critica; 3) perciò, le conviene (secondo il mio modo di vedere, ben inteso - ma era la mia opinione che le davo, e non quella di altri), o a) mettere a fuoco in un punto nitido e universalmente trasmissibile l'intellettualizzazione della sensazione, o b) distribuire più uniformemente l'intellettualizzazione sull'estensione della sensazione.

Questo, forse, non è molto chiaro: non so, però, come dirlo meglio. Mi servirò di esempi. Un uomo che era, e suppongo (sebbene non pubblici, né forse scriva) ancora sia, il più curioso spirito critico portoghese, Manuel Antonio de Almeida, scrisse, nel 1912, nell'«Inquérito Literário» [Inchiesta Letteraria] di Boavida Portugal, questa definizione di arte moderna: «Una rappresentazione centrale nitida, intorno alla quale galleggia tutto un nimbo di cose evocate». Questo rappresenta molto bene ciò che voglio indicare come il primo processo che le ho suggerito. Il secondo sarebbe, servendomi di una espressione dello stesso tipo, «una rappresentazione centrale vaga, intorno alla quale brillano, nitide, e per farne risaltare la vaghezza, tutte le rappresentazioni secondarie».

È questo, collega mio, lo sviluppo più chiaro che, al momento, e per non tardare a risponderle, posso dare a ciò che nella mia prima lettera le ho detto in maniera traslata.

La prego di credere alla sincera stima di

[datt.] [1928?]

Estetica

La composizione di un poema lirico deve esser fatta non nel momento dell'emozione, ma nel momento in cui la si ricorda. Un poema è un prodot-

to intellettuale, e un'emozione, per essere intellettuale, deve evidentemente, poiché intellettuale in sé non è, esistere intellettualmente. Ora, l'esistenza intellettuale di un'emozione è la sua esistenza nell'intelligenza - cioè nel ricordo, unica parte dell'intelligenza, propriamente tale, che può trattenere un'emozione.

[datt.] [1924?]

Alle tre sottospecie della poesia lirica - l'eroica, l'elegiaca e la lirica propriamente detta - gli antichi attribuivano la protezione di tre muse. Calliope per la prima, Erato per la seconda, e per la terza Polimnia.

Si dà il nome di poesia lirica, con buona ragione estetica, a tutta quella poesia che non è drammatica né narrativa, e nella specie di poesia chiamata narrativa si deve certamente includere quella didattica. La poesia lirica può esprimere direttamente i sentimenti e le emozioni del poeta, senza voler tirare conclusioni generali o attribuir loro un significato più grande di quello derivato dall'essere semplici emozioni e sentimenti: è questa la poesia propriamente, o semplicemente, lirica. A questa Polimnia offre la sua protezione. La poesia lirica può inoltre esprimere non i sentimenti o le emozioni del poeta, bensì il concetto ch'egli forma di questi sentimenti, o di altri: è questa, propriamente, la poesia elegiaca, che non è necessariamente triste, come l'uso ordinario del termine comunemente indica. Di questa poesia Erato è la musa. Infine, la poesia lirica può dedicarsi a esaltare o a sminuire la persona o le imprese di altri, non tanto commentandoli, quanto elevandoli o diminuendoli: è questa, nei suoi due rami, la poesia eroica e quella satirica. A queste legittimamente presiede Calliope, sebbene non siano stati gli antichi a darle la reggenza della satira.

[ms.] [1913?]

[Poesia e Musica]

La poesia è l'emozione espressa in ritmo attraverso il pensiero, come la musica è essa stessa espressione, ma diretta, senza l'intermediazione dell'idea.

Mettere in musica un poema è accentuare in esso l'emozione, rafforzandone il ritmo.

[ms.] [1915?]

Estetica
[Poesia e Musica]

Poesia lirica, dapprima musica + poesia, poesia cantata. Poi la poesia prese per sé il ritmo. La musica passò ad esprimere sentimenti propri, e la poesia lirica ad avere una musica propria. (Cfr. le poesie di Shelley e la loro cattiva musicabilità). La satira e l'epigramma sono *duri*, ma questo perché la musica del satirizzare è l'asprezza e la [...]

Tutta la poesia lirica ha, o deve avere, una musica propria (come la ha Tennyson). - L'arte che hanno i poeti lirici, a volte del tutto istintivi, è una *composizione musicale*.

Una poesia (lirica o d'altro tipo) esige un *interprete*, come una partitura (brano musicale); solo che nella poesia l'interpretazione è individualizzabile in maniera più ristretta a causa dell'elemento che la fissa.

7

[datt.] [1923?]

[L'arte di tradurre poesia]

Una poesia è un'impressione intellettualizzata, o un'idea convertita in emozione, comunicata agli altri per mezzo del ritmo. Questo ritmo è doppio in uno, come i profili concavo e convesso di uno stesso arco: è costituito da un ritmo verbale o musicale e da un ritmo visivo o di immagine, che gli corrisponde internamente. La traduzione di una poesia deve dunque conformarsi, assolutamente, 1) all'idea o all'emozione che la costituisce, 2) al ritmo verbale in cui quell'idea o emozione è espressa; deve conformarsi, relativamente, al ritmo interno o visivo, aderendo alle immagini stesse quando possibile, ma aderendo sempre al tipo di immagine.

È su questi criteri che ho basato la mia traduzione in portoghese di *Annabel Lee* e di *Ulalume* di Poe, che ho tradotto non per il loro grande valore intrinseco, ma perché erano una sfida permanente ai traduttori.

[datt.] [1930?]

Saggi - Poesia e Prosa

L'arte, che si fa con l'idea, e dunque con la parola, ha due forme - la poesia e la prosa. Visto che entrambe sono formate da parole, non vi è tra loro una sostanziale differenza. La differenza è accidentale, e, essendo accidentale, deve derivare da quello che, nella parola, è accidentale, o esteriore. Ciò che vi è di esteriore nella parola è il suono; ciò che vi è, dunque, di esteriore in una serie di parole è il ritmo.

Poesia e prosa non si distinguono, quindi, se non per il ritmo. Il ritmo corrisponde, per l'esattezza, ad un movimento intimo dell'anima; ma - poiché questo movimento intimo si manifesta nel ritmo - nello studio del ritmo o della differenza tra poesia e prosa possiamo fare a meno di occuparci di esso, o di che cosa esso sia.

Il ritmo consiste in una gradazione di suoni e di assenze di suoni, come il mondo consiste nella gradazione dell'essere e del non essere. Ciò vuol dire che il ritmo consiste in una distribuzione di parole, che sono suoni, e di pause, che sono assenze di suoni. Alle parole, poiché esistono, compete un ritmo di variazione, dipendente dall'estensione delle parole, dalla loro accentuazione, dalla loro qualità e quantità sillabica, e anche dal loro senso, sia proprio, sia dipendente dalle parole che sono loro contestuali. Alle pause, poiché non esistono, compete così solamente un ritmo di estensione; cioè, la pausa, dal momento che non è più dell'assenza di una cosa (o di un suono), ha solo la variante della durata. La pausa è più lunga o più breve; solamente questo.

Nella prosa, che è linguaggio parlato scritto, queste pause sono date da una cosa chiamata punteggiatura, e la punteggiatura è determinata esclusivamente dal senso. Dalla pausa grande del paragrafo alla pausa minore del periodo, a quella ancora più piccola della frase (data dal punto e virgola, dai due punti, o dal tratto) o a quella minima della virgola, la pausa della prosa deriva dal significato che si esprime. Al più, ciò che ci è consentito variare a nostro arbitrio, nella punteggiatura, è la sistemazione un po' enfatica delle virgole, l'apertura di paragrafi dove potrebbero esserci solo dei periodi, o altre cose simili. Ma, in tutti i casi, questi segni di interpunzione non dovrebbero tendere ad accentuare il senso; non dovrebbero mai spezzarlo o interromperlo, perché la prosa, essendo linguaggio parlato scritto, è, per questo stesso motivo, il riflesso dell'idea, per la cui emissione esiste la parola parlata.

Se però volessimo accentuare il ritmo oltre l'ordine logico, per il predominare in noi, sull'idea propriamente detta, di un'emozione che produce l'intonazione (e il canto), apriremmo pause artificiali nel discorso; e queste pause sono artificiali perché l'emozione, rispetto all'idea, è esterna (visto che non è idea), e dunque artificiale.

Poiché queste pause artificiali non possono essere designate con la punteggiatura, in quanto la punteggiatura designa le pause naturali, dobbiamo designarle con qualcosa che, marcandole in modo accentuato, le marchi tuttavia come artificiali. Facciamo ciò disponendo il discorso in righe separate, così che la pausa è indicata dal passaggio di riga. Questo genere di discorso si chiama poesia. La pausa di fine verso è indipendente dal senso, ed è così nitida come se lì vi fosse punteggiatura. Sbagliano, dunque, andando contro la sostanza della poesia, coloro che leggono o recitano versi, correndo dall'uno all'altro quando non vi è punteggiatura alla fine di una riga. Il discorso poetico è esposto in righe precisamente perché si faccia una pausa, benché artificiale, dove la riga termina. La poesia è, così, prosa fatta musica, o prosa cantata; l'artificio della musica è coniugato con la naturalezza della parola.

Nei principi della poesia è lo stesso ritmo musicale che stabilisce queste pause; la pausa della voce che canta accentua la pausa della fine del verso. Più tardi, per un processo ancora vagamente musicale, che è quantitativo, si dà a ciascun verso un eguale valore musicale, e la voce conosce in anticipo dove termina la riga, essendogli data così una guida per la lettura. Più tardi, si fa a meno di quella base musicale, ma, perché non venga meno la guida, si stabilisce un sistema di riferimenti per cui si sa dove termina il verso, e quel sistema è la rima. Ancora più tardi, fissato ormai il verso in determinate misure, secondo il numero delle sillabe piuttosto che per la quantità, si fa a meno della rima; è il cosiddetto verso bianco [verso sciolto] - o regolare. Infine, si giunge al giusto criterio del verso - per cui basta segnalare che il discorso è scritto in versi andando a capo riga per riga, per doverlo leggere come tale, perché sia effettivamente tale.

Si giunge così al criterio moderno del verso, nel quale non vi è esigenza di quantità, di esatto numero di sillabe, né di rima. La riga isolata è una unità ritmica. La qualità ritmica dipende, come d'altronde è sempre dipesa, dal poeta.

Così, la differenza tra prosa e verso, senza scomparire, lungi persino dallo scomparire, si accentua così com'è, senza nient'altro. Il verso è prosa artificiale, discorso disposto musicalmente. Non sta in altro la differenza tra le due forme di parola scritta.

9.

[datt.] [1924?]

[Letteratura, Poesia e Prosa]

Si trovano in questa pubblicazione, che è divisa in Sezioni o Titoli, due titoli o sezioni dal nome *Letteratura* e *Poesia*. A molti sembrerà assurdo che si stabilisca ciò che sembra essere una distinzione tra un genere e una delle sue specie.

La poesia è, senza dubbio, una specie del genere letteratura, e in questo c'è soltanto buona logica. Questa è l'arte che si forma con le parole; quella è una sua specie che si forma con parole disposte in una determinata maniera. «La prosa», diceva Coleridge, «è fatta di parole disposte nel miglior ordine; la poesia, delle migliori parole disposte nel miglior ordine». È così, o quasi.

La parola è, in una sola unità, tre cose distinte - il senso che ha, i sensi che evoca, e il ritmo che coinvolge quel senso e questi sensi. Così la parola «anima» contiene in sé come senso diretto la designazione dell'essenza mentale dell'uomo, distinta, da un lato, dall'incoscienza del corpo o dei corpi, dall'altro dalla possibile supercoscienza di una coscienza astratta universale. Ma, a parte ciò, la parola «anima» suggerisce un grande numero di sensi accessori, che variano da individuo a individuo, conformemente alle preoccupazioni, alla cultura e ad altri elementi che concorrono per associazione di idee: per uno sarà inevitabilmente implicito nella parola il senso secondario di «animo», «intensità di carattere»; per un altro il senso secondario di «spiritualità», «misticismo»; per un terzo il senso secondario di «irrealtà», «intangibilità». Infine, la parola «anima» ha un suono che costituisce il suo ritmo, con cui collabora nel dar forma al ritmo delle parole che le sono annesse, formando così il testo. È per questo che il più chiaro dei testi, quando è approfondito o meditato, nel suo senso intimo, dall'uno o dall'altro individuo, comincia ad aprirsi in significati divergenti per l'uno o per l'altro: gli è che, essendoci accordo, in generale, quanto al senso diretto o primario della parola, comincia a non essercene quanto ai sensi indiretti o secondari. Nel ritmo, gli individui di nuovo si approssimano uno all'altro, salvo differenze di pronuncia e preferenze uditivo-mentali.

Scomposta così, per fini logici, in tre elementi costitutivi, nella realtà della sua vita la parola non li offre distinti; sono consustanziali, e l'impressione risultante dalla parola, e dunque dalle parole disposte in discorso, proviene da una percezione sintetica in cui convivono tutti e tre. Questo è importan-

te notare, soprattutto, quanto al valore e alla portata del ritmo: che, nella parola come nel suono, esso non esiste indipendente e libero, ma legato ai significati che la parola comporta o suggerisce. La parola «Cesare», in se stessa inerte nel suono, ha tuttavia un rilievo ritmico in un certo modo imperiale, perché imperiale è la sua origine e l'evocazione che la memoria di essa ci porta. Un allineamento di parole senza un significato congiunto, o di pseudoparole eufoniche, non piace, per quanto suoni bene: non è nulla di più che musica assurda e posticcia.

Sempre memori di questa consustanzialità e interpenetrazione dei tre elementi della parola, possiamo tuttavia, senza fare astrazioni, distinguere tre tipi d'arte letteraria, a seconda che si guardi più al senso primario della parola, ai sensi secondari, o al ritmo - o più propriamente, come si è appena visto, alla proiezione nel ritmo della vita intera della parola.

All'arte che vive primariamente del senso diretto della parola diamo il nome di prosa, senz'altro; a quella che vive primariamente dei sensi indiretti della parola - che la parola contiene, non che semplicemente dice - diamo convenientemente il nome di letteratura; quella che vive primariamente della proiezione di tutto questo nel ritmo si chiamerà propriamente poesia.

10.

[ms.] [1906?]

[Prosa e Poesia]

Gli elementi essenziali della poesia sono tre: sentimento, colore e forma.

Il sentimento poetico e, in un certo grado, il colore poetico, possono essere usati nella prosa; ciò che specificamente distingue la poesia è la forma poetica. - Così, nella prosa di Carlyle o di Ruskin, o di Jenny Taylor, vi sono bei passaggi di poesia dal colore poetico.

La letteratura europea

[datt.] [1930?]

[Classificazione delle lingue]

Il fatto è che: i) vi sono tre lingue scientifiche - l'inglese, il francese e il tedesco (ossia, lingue che normalmente servono a comunicare al mondo dati scientifici e che sono lette, in quanto veicoli dell'erudizione, al di fuori dei paesi nei quali vengono parlate); 2) vi sono due lingue letterarie - l'inglese e l'italiano; 3) vi sono tre lingue imperiali - l'inglese, lo spagnolo e il portoghese. Si è visto che l'inglese è l'unica lingua comune ai tre tipi o modi di classificazione.

Si può dire che le lingue possano essere classificate in tre modi: scientifiche o non scientifiche; letterarie o non letterarie; imperiali o non imperiali.

[datt.] [1915?]

[Spirito inglese e tedesco]

L'inglese è intuitivo in tutto; il tedesco, pensatore e riflessivo. Si veda, ad esempio, come, nello spirito pratico, l'inglese sia spontaneo, intuitivamente pratico e incline al commercio, mentre il tedesco lo è in modo riflessivo e (•••) (Vedere indicazioni che confermano la verità di tutto ciò nel pamphlet sulla Germania pubblicato dal «Daily Mail»).

La Germania non potrà mai avere un poeta drammatico come Shakespeare, né un poeta filosofo come Wordsworth - né, in verità, come Antero - poiché, per essere un poeta drammatico supremo, bisogna essere un intuitivo e non un pensatore consapevole, così come, per essere un poeta metafisico -

un buon poeta metafisico, s'intende -, è necessario avere la costituzione del mistico, cioè, dell'intuitivo, oppure possedere (è il caso del portoghese) quale emozione costitutiva la capacità di emozionalizzare il pensiero, come ha fatto Antero, che non era un intuitivo, ma un pensatore e un sentimentale, come, del resto, ci dimostra la sua forte organizzazione morale. Ora, Wordsworth non era un sentimentale; solo che ogni specie di pensiero gli si presentava intimamente sotto forma di sentimento - era cioè un mistico.

Emerson vede nel *Faust* di Goethe il difetto di essere molto «moderno». Non è questo che egli sente; è una cattiva interpretazione. Ciò che egli realmente sente è che il *Faust* non è del tutto un prodotto dell'intuizione, ma, ammesso che sia ispirato, come tutti i poemi, è pensato, e pensato troppo.

[datt.] [1928?]

Shakespeare

La base del genio lirico è l'isteria. Quanto più puro e definito è il genio lirico, tanto più l'isteria è evidente, come nel caso di Byron e Shelley. Ma in questo caso l'isteria è, per così dire, fisica; ecco il motivo per cui è evidente.

Nel genio lirico di grado superiore a questo - quel genio che abbraccia vari tipi di emozione - l'isteria diviene, per così dire, mentale; o perché, come in Victor Hugo, una robusta salute fisica lo spinge verso l'interiorità, rifuggendo la manifestazione fisica o (...)

Nel genio lirico del grado più elevato - quel genio che abbraccia tutti i tipi di emozione, incarnandoli in persone e spersonalizzandosi così perpetuamente - l'isteria diviene, per così dire, puramente intellettuale; o perché la salute fisica è buona ma priva di vitalità (...)

L'isteria assume differenti forme mentali, in accordo con il temperamento generale, con il quale può accadere che coincida (che si incontri). Se la salute è in qualche modo fragile, la forma di isteria sarà quasi fisica; e, se l'isterico è un poeta lirico, questi canterà ispirato dalle sue stesse emozioni e, la maggior parte delle volte, da un numero ridotto di emozioni. Se la salute è buona o molto buona, la costituzione forte e, eccetto che per l'isteria, i nervi ragionevolmente sani, l'attività dell'isteria sarà puramente mentale, e il poeta lirico così prodotto canterà diverse emozioni senza uscire da se stesso

- o perché, come Goethe, che era di questo tipo, ha in sé una varietà di emozioni, tutte, però personali, o perché, come Victor Hugo, è costantemente, anche se uniformemente e monotonamente, impersonale e fittizio. Se, infine, la costituzione è neutrale, vale a dire, non è né forte né debole, come nel caso di un uomo fragile ma non privo di salute, l'attività dell'isteria diventerà vagamente fisica e vagamente mentale, né del tutto una cosa né l'altra; il risultato sarà, nel caso del poeta lirico, una mescolanza delle altre due forme di isteria - la capacità di *vivere* nell'immaginazione gli stati mentali dell'isteria, dunque la capacità di proiettarli all'esterno in persone distinte, in altre e più precise parole, l'abilità psicologica che contribuisce a fare, anche se non necessariamente, il drammaturgo.

(Shakespeare era quindi: 1) per natura, sia in gioventù che al principio dell'età virile, un isterico; 2) in seguito e in piena età virile un istero-nevrastenico; 3) al termine della sua vita un istero-nevrastenico di minor grado; era anche di costituzione fragile e di scarsa vitalità, ma non privo di salute. Sotto questo aspetto, l'abbiamo ormai definito).

[datt.]

Shakespeare

Per quanto grandi siano le sue tragedie, nessuna supera la tragedia della sua vita. Gli dèi gli hanno concesso tutti i grandi doni, tranne uno; quello che gli hanno negato è la capacità di usare quei grandi doni con grandezza. Si distingue come il maggior esempio di genio, puro genio, genio immortale e inutile. Il suo potere creativo è stato mandato in mille frantumi dalla tensione e dall'oppressione della vita. Non è altro che brandelli di se stesso. *Disjecta membra*, disse Carlyle, sono ciò che abbiamo di qualunque poeta, di qualunque uomo. Non vi è poeta o uomo di cui ciò si possa dire con più verità che di Shakespeare.

Si erge dinnanzi a noi melanconico, arguto, a volte semi-folle, senza mai perdere il suo dominio sul mondo oggettivo, sempre consapevole di ciò che vuole, sognando sempre alti propositi e impossibili grandezze, e risvegliandosi sempre tra fini meschini e bassi trionfi. Questa, proprio questa è stata la sua grande esperienza di vita; poiché non vi è grande esperienza di vita che non sia, alla fine, la calma esperienza di una disillusione.

Il vacillare dei suoi propositi; la sua volontà incerta; le sue emozioni violente e fittizie; i suoi grandi, amorfi pensieri; la sua intuizione, la più grande che sia mai esistita, che vede chiaro attraverso un pensiero e lo esprime come se fosse il pensiero stesso a parlare, che vive una vita estraniata fino al sangue e alla carne, e parla come lo stesso uomo non potrebbe mai aver fatto; la sua capacità di osservazione, che riunisce una cosa intera in un solo aspetto di primaria importanza; la sua abilità pratica nata da una rapida comprensione delle cose...

Quando le facoltà superiori dello spirito si interrompono, si sospendono o funzionano con lentezza, quelle inferiori assumono una forza inusitata. Così, l'abilità pratica di Shakespeare è stata l'unica cosa che ha resistito alla tensione e alla pressione della vita, e alla mancanza di volontà. L'uomo che ha lottato invano per accumulare il compimento della bellezza creata, è riuscito ad accumulare denaro ([ms.:] Se volessimo determinare se egli fosse così, di fatto, dovremmo verificare se, nella fase finale della sua vita, non avesse avuto un maggior cedimento nelle cose pratiche).

Iniziò con due lunghi poemi narrativi - molto imperfetti come insieme narrativi, ed è qui che spunta il suo segreto -, scritti quando il suo istinto di scrivere era ancora superiore all'impulso intellettuale. Con l'ampliarsi della sua consapevolezza, perse la rapidità (...)

[datt.]

Shakespeare

Shakespeare all'inizio era più vanitoso che orgoglioso; alla fine della sua vita - o, quanto meno, della sua vita di scrittore - divenne più orgoglioso che vanitoso. È facile fare una simile congettura perché: non era apprezzato; l'apprezzamento che riceveva era più un insulto che qualcosa di cui gioire, dato che, quando gli riconoscevano un merito, non glielo riconoscevano abbastanza, e, pensando e sapendo (poiché questo deve aver fatto) che era il più grande genio del suo tempo, vedeva che qualunque apprezzamento gli venisse manifestato era poca cosa se paragonato all'ammirazione consacrata a Jonson, e ad altri a lui inferiori, mentre, quando gli veniva rivolto un apprezzamento non inferiore, lo stesso veniva riconosciuto anche a Daniel, a Webster, e, chi sa, magari anche ai Munday («il nostro maggior inventore

di trame»), agli Heywood e ai Day. La sua vanità era necessariamente indebolita da questo fatto, se non addirittura annullata; e la tendenza alla depressione, fatale in un temperamento con una componente di nevristenia, deve aver operato la trasformazione.

L'orgoglio è la consapevolezza (giusta o sbagliata) del nostro valore; la vanità è la consapevolezza (giusta o sbagliata) dell'ovvietà del nostro valore agli occhi degli altri. Un uomo può essere orgoglioso senza essere vanitoso, può essere allo stesso tempo vanitoso e orgoglioso, può essere - poiché tale è la natura umana - vanitoso senza essere orgoglioso. È difficile, a prima vista, comprendere come possiamo essere consapevoli dell'ovvietà del nostro valore per gli altri, senza essere consapevoli del nostro valore in sé. Se la natura umana fosse razionale, non ci sarebbe alcuna spiegazione a tutto questo. Ma l'uomo vive prima una vita esteriore, e poi una vita interiore; la nozione di effetto precede, nell'evoluzione dello spirito, la nozione di causa interiore dell'effetto. L'uomo preferisce essere tenuto in grande considerazione per quello che non è, ed essere tenuto in media considerazione per quello che è. Così opera la vanità.

Come in ciascun uomo esistono tutte le qualità universali del genere umano, per quanto ognuna ad un basso grado, così tutti sono in una certa misura orgogliosi e in una certa misura vanitosi.

L'orgoglio è, in sé, timido e contratto; la vanità audace ed espansiva. Colui che ha la certezza (anche se sbagliata) di vincere o conquistare, non ha paura. La paura - quando non è una disposizione morbosa radicata nella nevrosi - non è altro che mancanza di fiducia in se stessi di fronte alla necessità di superare un pericolo.

Quando, dunque, la vanità in Shakespeare lasciò il posto all'orgoglio, o meglio, quando il miscuglio che in lui agli inizi esisteva di molta vanità e poco orgoglio lasciò il posto al miscuglio di scarsa vanità e poco orgoglio, restò automaticamente inibito all'azione, e l'elemento nevristenico del suo carattere si estese come una lenta marea sulla superficie della sua isteria.

Il segno intellettuale esteriore della vanità è la tendenza a schernire e umiliare gli altri. Può deridere e divertirsi nel confondere gli altri solo chi istintivamente sente di non essere suscettibile di un simile trattamento. Le prime opere di Shakespeare sono piene di «inganni», della ridicolarizzazione di alcune figure. Prende le parti di alcune delle sue creazioni contro altre (...)

Questa tendenza declina man mano che ci avviciniamo alla fine della sua opera scritta. Lo *humour* soppiantò lo spirito. Lo *humour* non è altro che la

consapevolezza che ciò che è ridicolo ci è affine. Nasce dall'opposizione sia alla vanità che all'orgoglio, cioè, dall'umiltà, dal sentimento, razionale o istintivo, che, in fondo, non siamo meglio degli altri. Se avesse una filosofia, lo *humour* sarebbe determinista. L'effetto dell'orgoglio che Shakespeare sentiva nel dominare la sua vanità, le ulteriori restrizioni a quella stessa vanità, derivanti dal mancato apprezzamento e dall'insuccesso in cose superiori, liberavano sempre di più il suo *humour*.

Il suo orgoglio non poteva crescere, perché il non essere apprezzati mortifica proprio l'orgoglio, quando questo non è presuntuoso e eccitabile, come lo era, ad esempio, in Milton, il quale, anche se non molto vanitoso, lo era tuttavia più di quanto gli piacesse confessare a se stesso.

(Dobbiamo ammirare, non idolatrare. E se proprio dobbiamo idolatrare, idolatriamo solo la verità, perché è l'unica idolatria che non corrompe, visto che è la verità ciò che corrompe l'idolatria, e l'idolatria della verità è, dunque, la sola a non poter corrompere - si consuma da sé?).

Solo un orgoglio presuntuoso ed eccitabile può resistere alla costante mancanza di apprezzamento; qualche dubbio deve pure insinuarsi nella mente, se l'idea che si ha del proprio valore è davvero valida. Lo spirito introspettivo ha visto così spesso le sue Giunoni trasformarsi in nuvole che non può rimanere impressionato dalla certezza di una cosa talmente ingannatrice come la valutazione che ciascun uomo fa di se stesso.

Mancanza d'apprezzamento. - Ci sono cose in Shakespeare che un elisabettiano di minor livello potrebbe aver scritto in un momento felice; queste erano di certo apprezzate. Ma sono le cose minori di Shakespeare; se egli non avesse scritto che questo, sarebbe stato un uomo di talento, probabilmente di grande talento, non, ciò che essenzialmente era, un uomo di genio. Per quanto non fosse un poeta elisabettiano, ma Shakespeare, ovvero, per quanto fosse colui che noi ancora oggi ammiriamo per quello che essenzialmente è stato, indubbiamente non è stato apprezzato. Quei lampi dell'espressione intuitiva che in un gruppo di parole racchiudono i profumi di mille primavere, quegli epiteti improvvisi che fanno luce sugli abissi della conoscenza, queste cose, che provocano la nostra quotidiana meraviglia e la cui lettura ripetuta non ne può far sbiadire la novità né farne appassire la freschezza, devono essere sembrate insipide agli spiriti dell'epoca, poiché in quelle cose Shakespeare, come il genio stesso, era «al di sopra del suo tempo». Come può un'epoca comprendere o apprezzare ciò che è, per definizione, al di sopra di essa? La maggior parte delle cose migliori che egli scrisse sarà stata considerata vaniloquio, assurdità o pazzia. Siamo certi che, se

potessimo richiamare Jonson dal mondo delle ombre e chiedergli ad esempio della mancanza d'arte in Shakespeare (...), saremmo sorpresi nel sentirlo citare, tra le cose che forse sono mero vaniloquio, molti dei gioielli della più sublime poesia di Shakespeare.

Tuttavia, dato che vi è una intuizione nel comprendere così come vi è una intuizione nel concepire, l'una rara e fugace quanto l'altra, almeno una o due volte alcuni tra gli spiriti superiori dell'epoca devono aver avuto un improvviso barlume di trascendenza. E questo sarebbe il peggio per l'apprezzamento dell'autore. Nulla pregiudica di più la valutazione che un uomo fa degli altri della sensazione che *possa* essere meglio di loro. Alla generale e costante sensazione di non essere a loro superiore si aggiunge il sospetto occasionale di poter esserlo, e così la mancanza di apprezzamento, in sé incolore, si tinge della tonalità dell'invidia, poiché gli uomini che ammirano solo sulla base di certezze, invidiano per supposizione. Sospettare che qualcuno possa essere, forse, migliore di noi, è snervante quanto temere che ci possa accadere qualcosa di spiacevole: speriamo che così non sia, ma speriamo nell'incertezza. E, così come temiamo di più l'avvenimento di cui abbiamo semi-paura, nell'altro caso detestiamo di più colui che quasi ammiriamo. In entrambi i casi, la possibilità della certezza ci spaventa di più della certezza stessa («non sappiamo se dobbiamo ammirare»).

Se sia solo la sensazione di non essere apprezzato che aleggia oscura sulle tragedie più buie della maturità di Shakespeare, questo è impossibile da accertare; ma è improbabile che questa mancanza di apprezzamento fosse la sola causa della malinconia che si rivela direttamente in *Hamlet*, che scorre nelle frasi di *Othello* e *King Lear*, che serpeggia qua e là, come se accompagnasse le contorsioni dello spirito sofferente, nella stessa struttura verbale delle espressioni supreme di *Antony and Cleopatra*. La stessa mancanza di apprezzamento si rivela in vari elementi depressivi. In primo luogo, abbiamo la mancanza di apprezzamento in sé; in secondo luogo, l'apprezzamento di uomini di minor valore; in terzo luogo, la sensazione che qualsiasi sforzo simile a quello di altri uomini - l'erudizione dell'uno, le relazioni dell'altro, il caso, qualunque esso sia, di un terzo - avrebbe potuto vincere la difficoltà. Ma lo stesso genio che causa l'iniziale mancanza di apprezzamento inibisce lo spirito nelle attività che potrebbero essere in grado di controbilanciare quella stessa mancanza. L'uomo povero e orgoglioso che sa che sarebbe meno povero se fosse capace almeno di chiedere o di umiliarsi, soffre non solo per la sua povertà, non solo per la situazione migliore nella quale si trovano uomini meno orgogliosi o più fortunati, ma anche per l'impossibilità

di chiedere o di abbassarsi come fanno coloro i quali, in questo modo, si liberano da una simile povertà. Si verifica allora una rivolta dell'uomo contro il suo stesso temperamento; si insedia un dubbio su se stessi e, così come è possibile che l'uomo povero e orgoglioso si chieda se non sia forse inabile nelle cose della vita pratica piuttosto che troppo orgoglioso per abbassarsi a tanto, o se il suo orgoglio non sia forse una maniera per mascherare a se stesso la propria incapacità ad agire, allo stesso modo, l'uomo il cui genio non viene apprezzato può incominciare a dubitare che la sua inferiorità nella vita pratica non sia solo l'aspetto negativo della superiorità, non solo il difetto di un merito che non potrebbe esistere senza quel difetto, ma una vera e propria inferiorità.

Il caso di Shakespeare era chiaramente più grave. Si era abbassato a praticare le stesse arti che praticavano i suoi inferiori in una situazione migliore, i suoi inferiori nella sua stessa situazione o in una situazione appena al di sotto della sua. Aveva svolto lo stesso lavoro di *routine* letteraria senza che questo lo logorasse. Aveva modificato e adattato lavori di altri e (qualsiasi cosa ne pensasse, poiché è possibile che questo compito gli ripugnasse meno di quanto immaginiamo, dal momento che vi era abituato ed era integrato in un ambiente in cui tale attività era comune) sicuramente non deve esser riuscito ad adattarsi a queste condizioni fino alla follia di pensare che così avrebbe reso giustizia al suo grande genio o di credere di trovarsi nello spazio d'azione delle possibilità del suo spirito. Con il fare ciò che uomini di livello inferiore facevano con naturalezza, aveva reso se stesso, per lo meno esteriormente, un uomo di quello stesso livello. Abbassandosi a questa comune fatica, non solo non aveva rivelato se stesso, ma aveva ancor più mascherato se stesso.

Quanto all'erudizione, che era parte del credito di cui godeva Jonson presso il pubblico, Shakespeare non aveva, come si è visto, né inclinazione né pazienza; probabilmente non aveva neppure tempo; e non l'aveva ricevuta nella prima giovinezza, quando l'erudizione è imposta e non ricercata. Quanto allo stabilire relazioni influenti, una probabile condizione umile, e certamente priva di disponibilità, gli impediva di farlo. Per farsi strada tra i suoi pari con l'arte sociale del reciproco elogio ed espedienti simili, il suo orgoglio, anche se non grande, lo era troppo, e sarebbe cresciuto nel tentativo di riuscirvi, accumulando una forza fittizia nel suo cattivo uso (?).

Aveva probabilmente trionfato e prosperato materialmente, quanto al denaro. Ma anche questo, sebbene in sé piacevole, qualunque sia stato il livello esatto della sua condizione materiale, deve essergli parso come il com-

mento ironico a margine della mancanza di apprezzamento che gli veniva riservata. Il successo meritato come bottegaio non compensa il fatto di non esser giustamente conosciuto come poeta.

Shakespeare è il più grande insuccesso in letteratura, e forse non è esagerato supporre che di ciò avesse in gran parte consapevolezza. Quello spirito vigile non poteva illudersi in proposito. La tragedia del suo insuccesso era resa ancor più grande dal fatto d'essere mescolata alla commedia del suo successo.

Tutti questi sono solo modi e forme della mancanza di apprezzamento che egli avvertiva. Ma la depressione dello spirito, l'indebolirsi della volontà, l'affievolirsi della determinazione che il sentimento di non essere apprezzato gli causava, devono essersi fatti sentire in altri settori, e non in quello del lavoro al quale il suo spirito si sentiva direttamente votato. La volontà, che si era indebolita nella scrittura, dovette indebolirsi anche in altre forme d'azione. La depressione dello spirito dovette esprimersi al di fuori della figura di Amleto e del fraseggio delle tragedie più importanti. L'affievolirsi della determinazione dovette rendere incolore la sua vita, così come rese pallidi i suoi poemi e i suoi lavori teatrali. E i piaceri non assaporati, le attività trascurate, i compiti evitati e rinviati e sbrigati in fretta dovettero agire retroattivamente, nei loro effetti mentali, sulla depressione che li aveva generati, e accrescere l'avvilimento che ne era stato la causa.

Fin qui possiamo procedere correttamente e con sicurezza. Cos'altro contribuisse, al di fuori di tutto ciò, a radicare quella depressione, noi ora non siamo in grado di determinarlo; ammesso che esistessero altre cause. Quali avvenimenti esterni di natura sfavorevole si siano abbattuti su quello spirito depresso, è inutile provare ora a investigare. Solo questo possiamo aggiungere: che quegli avvenimenti devono essere realmente esistiti. Nel caso contrario, l'espressione di quell'avvilimento sarebbe stata non il contenuto verbale e psicologico delle tragedie, ma assolutamente nulla. La depressione conduce all'inazione; scrivere lavori teatrali è, tuttavia, azione. Questa può aver avuto origine da tre cose: 1) il bisogno di scriverle - intendiamo il bisogno pratico; 2) la capacità di recupero di un temperamento non organicamente (solo) depresso, ma reattivo, negli intervalli della depressione, contro la depressione stessa; 3) la tensione dovuta all'estrema sofferenza - non depressione, ma sofferenza - che agisce come una sferzata sulla tristezza avvilente e la conduce all'espressione come ad una tana, all'oggettività come ad una via di fuga da se stesso, poiché, come disse Goethe, «l'azione è la consolazione ad ogni cosa».

Si può presumere la presenza di tutti e tre i fattori: il bisogno di scrivere questi lavori teatrali si rivela nell'intensità e nell'amarezza delle frasi che esprimono la depressione - non pacate, semi-serene, in qualche modo indifferenti, come nella *Tempesta*, ma inquiete, cupe, sordamente vigorose. Nulla deprime di più della necessità di agire quando non vi è desiderio di agire. La capacità di recupero del temperamento, la grande benedizione che fu l'isteria di Shakespeare, si rivela nel fatto che non vi è diminuzione ma intensificazione del suo genio. Che questa sia, in parte, dovuta allo sviluppo naturale non è necessario che venga negato, né può essere negato. Ma l'eccessiva ricercatezza dell'espressione, l'intelligenza esagerata che, a volte, smorza l'acutezza dell'intuizione drammatica (come nelle frasi di Laerte dinnanzi alla follia di Ofelia) non può essere spiegata così, perché queste non sono caratteristiche della maturazione del genio, ma più naturali nella sua giovinezza che nell'età virile. Sono evidentemente uno sforzo dell'intelletto per comprimere l'emozione, per coprire la depressione, per cacciar via la preoccupazione dell'angoscia con la preoccupazione del pensiero. Ma la sferzata inferta dalla disgrazia esteriore (nessuno può ora sapere da cosa, né come, sia stata generata, e in che misura per colpa dello stesso Shakespeare) è ben evidente nella scelta costante di condizioni mentali anormali come base per queste tragedie. Solo lo spirito drammatico compresso sotto la stretta del male esteriore si proietta così istintivamente nei personaggi che devono dar voce completa allo squilibrio che è, in parte, dello stesso autore.

6.

[datt.] [1916?]

Estetica

[Su Milton]

Un esempio particolarmente prezioso è *Lycidas* di Milton. È stato detto, e giustamente, che questo poema rappresenta un ottimo banco di prova per un aspirante critico. E lo è soprattutto sia per un critico educato sui cosiddetti principi «classici», che per un critico che si avvale di una attitudine mentale acquisita nella frequentazione della letteratura dei romantici. Johnson,

nel suo saggio su Milton, arrivò a questo punto, ed incominciò a zoppicare. Rivelò la sua debolezza critica (tante volte, d'altronde, se non smentita, quanto meno compensata da osservazioni corrette e lucide) quando, da critico classico, o, per meglio dire, da critico della *common sense school*, si mise ad argomentare contro il carattere fittizio e artificioso intrinseco a quell'elegia pastorale. In seguito, altri critici non si sono certo mossi in maniera intelligente nei confronti dell'elegia di Milton.

Di una semplicità apparente, che si dissolve non appena riusciamo a percepire la base dell'erudizione che la sostiene, questa elegia sembra essere tra le cose più facili che si possano scrivere, ma il poeta che si avventurasse in una competizione con questo elegiaco presto perderebbe l'illusione della facilità con la quale sembra possa esser stata scritta *Lyddas*.

La composizione del poema è perfetta, il suo sviluppo magnificamente realizzato. Non sembra esserci nulla dello sforzo...

Già qui si notano le caratteristiche fondamentali del genio miltoniano. Già qui si vede la maestà dello stile, il suo ritmo severo e sereno, l'uso dei nomi propri come stimolo - sia evocativo che ritmico - all'immaginazione, il finale, assolutamente calmo, proprio di chi segue la grande tradizione greca...

Comus e *Arcades*, come poi lo stesso, splendidamente maestoso, *Samson Agonistes*, peccano in ciò in cui pecca l'autore come drammaturgo. La visione drammatica è quasi nulla in Milton, il movimento drammatico è quasi del tutto inesistente. È il tipico poeta epico, che deve fare a meno del dramma in quanto non può affrontarlo se non nel suo aspetto narrativo, ma nel senso solo nominale del termine, mai per ciò che in esso è viva narrativa. È così che *Samson Agonistes*, nel quale la scelta della forma greca facilita la narrativizzazione del dramma, è di gran lunga superiore - messa anche da parte l'esperienza acquisita di chi aveva già scritto due poemi epici - a *Comus* o ad *Arcades*, nei quali ciò che vi è di superiore, quel po' di istinto drammatico che è presente nella giovinezza di ogni poeta, non compensa la fondamentale carenza di temperamento di tale istinto.

[datt.] [1913?]

*Estetica**Gli spasmodici*

Mostrano bene la differenza tra genio e talento, tra un poeta nato e un uomo colto dotato di immaginazione. La bellezza sporadica abbonda negli spasmodici, a volte in un modo che turba il critico. Bellezze, però, di *insieme*, questo genere di poeta non ne possiede.

Nell'uomo colto e immaginativo l'immaginazione è di superficie. Così, *quando vuole*, scrive poesia generalmente molto meglio del vero poeta. Valga da esempio la celebre competizione poetica sul tema «Nilo» tra Leigh Hunt, Keats e Shelley'. Ne risultò che la qualità dei sonetti prodotti era in ragione inversa rispetto al valore dei loro autori: il sonetto di Leigh Hunt è il migliore, segue poi ad una certa distanza quello di Keats e, ad esso vicino, ma nonostante ciò ancor più debole, quello di Shelley. Shelley, altrimenti, era estremamente veloce e spontaneo nell'ispirazione; si veda però cosa ne è stato quando *ha voluto* scrivere.

Dato che erano così spontanei, c'era da aspettarsi che gli spasmodici fossero buoni lirici; è esattamente quello che non sono. Sono i poeti lirici più deboli dell'Inghilterra del XIX secolo. È in questo che si nota la sua debolezza: è in questo che si nota che la sua spontaneità è tipica del poeta superficiale e non dell'immaginativo improvvisatore. Questi è sempre un lirico. Lo spasmodico non lo è mai.

Sono poeti così poco *narrativi*, o satirici, o di alcun genere. Sono poeti della frase, nessuna straordinariamente bella, dell'epiteto, nessuno sorprendentemente adatto - nient'altro.

Analizzando meglio, si comprende che questo esclusivismo proviene dalla facilità con la quale si adattano a quanto vi è di esteriore nel genio degli altri poeti, o a ciò che di formale galleggia sulla superficie del mezzo artistico e letterario; sono realmente autori di *pastiche*, più o meno abili. E l'autore di *pastiche* è un uomo che si adatta al pensiero o al sentimento di un altro nella *forma*. Se vi si adatta nell'essenza non è più un autore di *pastiche*, ma un potentissimo intuitivo, che deve prendere la strada del dramma, dove il suo genio deve realizzarsi.

¹La competizione si svolse nel 1818. Ogni poeta doveva scrivere il suo sonetto in quindici

Questa imitazione, o adattamento formale, ha del resto i suoi limiti. Se è molto precisa o molto sostenuta, non vi è più imitazione formale ma essenziale, e dunque abbiamo ancora una volta l'intuitivo. Ma ciò che caratterizza gli spasmodici è che hanno frasi splendide, epiteti geniali, slanci sublimi che sono perle - di diversa provenienza - incastonate in vile metallo.

Ciò che scrivono meglio è il sonetto. (?)

[datt.] [s. d.]

Charles Dickens.

Mr. Pickwick appartiene alle figure sacre della storia del mondo. Per favore, non venitemi a dire che non è mai esistito: la stessa cosa accade alla maggior parte delle figure sacre del mondo, che sono state presenze vive per un enorme numero di infelici consolati. Così, se un mistico può rivendicare la conoscenza personale e la chiara visione di Cristo, un uomo umano può rivendicare la conoscenza personale e la chiara visione di Mr. Pickwick.

Pickwick, Sam Weller, Dick Swiveller - sono stati conoscenze personali delle nostre ore più felici, irrimediabilmente perduti per qualche trucco che li ha fatti scomparire e con il quale il tempo e lo spazio non hanno niente a che fare. Ci sono sfuggiti in un modo più divino della morte e ne conserviamo la memoria ancor meglio che con il ricordo. Non li legano a noi gli ostacoli umani dello spazio e del tempo, non devono alcuna obbedienza alla logica dei tempi, né alle leggi della vita, né alle apparenze del caso. Il giardino che è in noi, dove vivono appartati, racchiude il fiore di tutto quello che rende ricca e piacevole la convivenza con l'umanità: l'ora dopo la cena in cui tutti ci sentiamo fratelli, la mattina d'inverno in cui usciamo tutti insieme a passeggiare, i giorni festivi in cui le cose tumultuose della nostra imperfezione - verità biologiche, realtà politiche, l'essere sinceri, lo sforzo di sapere, l'arte per l'arte - giacciono sul lato inesistente dei monti ricoperti di neve.

Leggere Dickens è avere una visione mistica - ma, anche se egli si definisce così spesso cristiano, non ha niente a che fare con la visione cristiana del mondo. È una nuova versione dell'antico tumulto pagano, l'antica gioia bacchica per il mondo che sentiamo nostro, anche se transitoriamente, per la convivenza e la pienezza degli uomini nell'incontro con una parte buona dell'eterna umanità.

È un mondo umano, dove le donne non hanno quindi alcuna importanza, come vuole l'antico criterio pagano, e giustamente. Le donne di Dickens sono cartone e segatura per imballare i suoi uomini e prepararli al viaggio verso di noi dagli spazi del sogno. Nella gioia e nell'entusiasmo della vita non vi è spazio per le donne, e gli antichi greci, che crearono la pederastia come istituzione del piacere sociale, ne erano ben consapevoli, fino alle estreme conclusioni.

Le donne di Dickens sono bambole, ma tutte le donne, in fondo, lo sono. Come sostenevano alcuni pensatori a Nicea (?), le donne non hanno anima. La loro esistenza è bidimensionale, se paragonata allo psichismo tridimensionale dell'uomo. Le donne sono meri ornamenti della vita dell'uomo - della sua vita animale, dal momento che gli permettono di soddisfare un istinto, della sua vita di essere sociale, dal momento che gli permettono di perpetuare la società in cui vive e, nel contribuire ad essa, di ricrearne una nuova, della sua vita di essere intellettuale, come parte decorativa del mondo esterno, con paesaggi, porcellane, quadri, mobili antico...

9-

[ms.] [1908?]

Tennyson

In Memoriam dovrebbe essere preso come esempio della profondità umana di Tennyson, *Tithonus* e *Oenone* della sua perfezione semi-sensuale, e gli *Idylls of the King* della sua decadenza poetica in generale. La poesia di quest'ultima opera è in molti passi abominevole; la bella musica dei paragrafi di Tennyson non di rado si perde, e a volte lo stesso accade persino alla melodia delle sue righe. Non si deve giudicare Tennyson dagli *Idylls of the King*, o lo si giudicherà ingiustamente.

10.

[ms.] [1908?]

Keats

Non posso pensar male dell'uomo che ha scritto l'*Ode to a Nightingale*,
né di colui che, nell'*Ode on a Grecian Urn*, esprime un'idea così umana

come la lacerante *immortalità* della bellezza. Tutti noi abbiamo già avuto questa sensazione dolorosa. Madri, quante di voi, nel contemplare i vostri figli pieni di vita e la loro celeste bellezza, non hanno desiderato che forme così piccole e belle potessero essere preservate per sempre e mantenersi immutate? Amante, nel contemplare la forma della tua amata, non hai sentito il cuore oppresso al pensiero che una simile bellezza un giorno scomparirà - peggio ancora, invecchierà e si trasformerà forse nel suo opposto? Non abbiamo tutti noi desiderato l'immortalità di qualcuno che conosciamo? Non abbiamo tutti noi provato lo stesso dolore nel sentire che nessuno è immortale? La statua della Venere Romana ci ha contemplati, secolo dopo secolo, nella sua bellezza nuda, ha incantato intere generazioni con le sue forme, e ancora vive per incantare altre generazioni. Ma dove sei tu che lei ha contemplato? Certi volti, forse belli come il suo, certe forme, forse belle come le sue, dove si trovano adesso, animate come erano da un fuoco che lei non possedeva? L'Apollo Belvedere sta ancora in piedi, ma cosa ne è dei milioni di bei giovani e fanciulle che l'hanno contemplato? La loro bellezza è passata, è diminuita sempre più fino ad invecchiare, è marcita nell'orrore della morte, ma l'immagine inanimata si erge bella per sempre dinnanzi a noi. Se almeno avessimo un'Aurora, a chi non piacerebbe essere un Tithonus, anche se di pietra fine, [...] e fragile.

II.

[ms.] [1915?]

Friedrich Nietzsche

Lo stesso Nietzsche asserì che una filosofia non è che l'espressione di un temperamento.

Non è proprio così. Le teorie di un filosofo sono la risultante del suo temperamento e della sua epoca. Sono l'effetto intellettuale della sua epoca sul suo temperamento. Non potrebbe accadere (essere) diversamente.

Così, dunque, la filosofia di Friedrich Nietzsche è la risultante del suo temperamento e della sua epoca. Il suo temperamento era quello di un asceta e di un folle. La sua epoca nel suo paese era un'epoca di materialità e di forza. Ne risultò fatalmente una teoria in cui un ascetismo folle si combina con una (per quanto involontaria) ammirazione per la forza e per il dominio. Ne risulta una teoria in cui si insiste sulla necessità di un ascetismo e sulla definizione di questo ascetismo come un ascetismo di forza e di dominio.

Di qui l'assunzione dell'atteggiamento cristiano della necessità di dominare i propri istinti, divenuta - grazie al contributo della follia dell'autore - la necessità di dominare ogni specie di istinto, *inclusi gli istinti buoni*, tormentando la stessa anima, lo stesso temperamento (nozione delirante).

12.

[datt.] [1912?]

Victor Hugo

La difficoltà, però, diventa sensibilmente maggiore quando passiamo dal mero tentativo di classificare Victor Hugo come poeta a quello di comprenderlo come spirito. È un poeta filosofico - è ben evidente dai temi che sceglie, dai poemi in cui più si eleva, da tutta la disposizione e la tendenza del suo spirito che, di solito, tratta filosoficamente i temi più semplici. Incontra un mendicante, ed ecco che questo diviene per lui la personificazione del mendicante: lo generalizza, tipico gesto da filosofo. Prende gli oggetti più piccoli, i più semplici, e fa di essi il suo tema, e da essi trae conclusioni che trascendono di gran lunga il loro ambito apparente - e anche questo è lavoro filosofico. Ma la sua mente è il rovescio di una mente filosofica. Pensa per immagini, non per idee - ecco il primo ostacolo; e tutto il pensiero filosofico propriamente detto è - non c'è bisogno di affermarlo - il contrario di questo. Per lui, ogni piccolo pensiero è un'immagine; ogni grande pensiero è una visione. È perpetuamente a Patmos, troppo perpetuamente, se così si può dire della perpetuità. Ma non è solo un visionario, ancor più è confuso nel suo pensiero, nel suo pensiero-visione. Fonde immagini accessorie dentro a immagini più ampie, confonde la stessa visione con metafore parziali che sorgono nell'amplificarsi della composizione riga dopo riga.

Ma non è tutto. È insincero nelle sue teorie filosofiche, se non in maniera evidente, quanto meno in una forma più che apparente: «Ce que dit la bouche d'ombre» soggioga, ma non lascia l'impressione di esser stato pensato con il sentimento, di aver impregnato come teoria tutto l'essere del poeta. Ci dà un'impressione analoga a quella della filosofia di Pope contenuta in *Essay on Man* cioè che sia stata concepita poeticamente, non spiritualmente sentita.

Per riferirci ad un opposto, l'impressione contraria ce la dà Wordsworth nella sua grande *Ode* o nei versi di *Tintern Abbey*: qui sembra che si mani-

festi in poesia una fede sincera. Fu per aver intuito ciò, che Renan chiamò Victor Hugo *cymbale* [cembalo]. Questo, però, è il prodotto del carattere non soggettivo nella sua poesia. Sembra sgorgare dal di fuori dell'anima, da qualche parte della circonferenza dello spirito. Quello che Lowell disse di Poe si può applicare a Victor Hugo, anche se in un altro senso: in Victor Hugo il cuore sembra davvero esser schiacciato dallo spirito; tuttavia, non, come in Poe, per l'evidente pervasività dell'intelletto (...), ma per qualche fatto psichico approssimato e distante - il quasi evidente schiacciamento, ad opera del tema, della convinzione del tema.

In Victor Hugo l'intelletto non è grande. Ma tanto meno lo è la sua sensibilità. La lettura della sua poesia lascia in noi l'impressione di uno spirito poderoso e insensibile. In tutto quello che scrive vi è qualcosa di esteriore, qualcosa che suggerisce il gesto; l'asperità che resta nell'odio sembra calcolata, così come la sua filosofia più intensa sembra essere periferica al pensiero, piuttosto che pensiero. La sua vita privata lo ha aiutato in questo; nessuna delle sue azioni rivela qualcosa che somigli alla sensibilità. Al contrario, la sua grettezza di fondo (...) trapassa tutti i rivestimenti con i quali lui stesso, o altri, ha cercato di ricoprirsì, ([ms.:] Goethe scrisse poemi lirici che mostrano più sentimento di Hugo [...]). Questo è, naturalmente, vigore drammatico, almeno in parte. È possibile che egli non senta realmente lo stato d'animo che descrive, ma pensa sempre ciò che sente).

13-

[ms.]

Victor Hugo

La poesia di Victor Hugo è solo la glorificazione di luoghi comuni.

[datt.] [1912?]

Victor Hugo ha il grande difetto tipico dei temperamenti retorici: in lui le idee sono *istantanee*, sono realmente ispirazioni e non propriamente idee, tanto che, la maggior parte delle volte, si presentano ai sensi del poeta, interiormente, non al suo pensiero. Con «istantaneità delle idee» voglio dire che Victor Hugo, quando ha un'idea brillante e lucida, non sa tirarne le conclusioni logiche, non sa farne il punto di partenza di una associazione logica di idee, di

un ragionamento qualunque. Dal momento che questa idea gli si presenta sotto forma di immagine, la associa ad altre immagini, non casualmente¹ ad idee, la associa per quello che ha dell'immagine, non per quello che ha dell'idea.

È il male di tutti gli ispirati, di tutti i «veggenti». Sono mentalmente «parziali»; non pensano, hanno idee. Così Victor Hugo si contraddice, giustappone idee a volte chiaramente non suscettibili di giustapposizione logica, altre volte punti di partenza per ragionamenti che inevitabilmente conducono a conclusioni antitetiche. Analisi, non ne ha alcuna; non analizza, comprende. Chi comprende non comprende se stesso. Chi comprende puramente e semplicemente, comprende a pezzi. Victor Hugo può avere l'intuizione di un tutto, o di una parte; mai delle parti di un tutto, né della relazione di un tutto con le sue parti. L'attitudine mentale di Victor Hugo è del tipo comune, anche se condotta ad un punto alto; e poiché è comune non può essere suprema.

Si è osservato che Victor Hugo è psichicamente primitivo; non pensa che per immagini. Non è solo questo. Pensa epigrammaticamente. Il suo pensiero appartiene al genere comunemente rappresentato dall'epigramma triviale. (...) Il cosiddetto pensiero epigrammatico si distingue per il fatto che associa le idee in due modi solamente: per somiglianza e contrasto. Ora, ciò è indicativo di un particolare modo di pensare: per immagini.

Victor Hugo pensa per immagini. Ora, colui nel cui spirito tutto si presenta come immagine può associare le idee solo in due modi: per somiglianza o dissomiglianza. Di conseguenza, una qualsiasi immagine, nel suo ordine mentale, può evocare soltanto due cose: immagini simili o dissimili.

14.

[datt.] [1912?]

Victor Hugo

Ma queste costanti frasi colossali di Victor Hugo? Queste frasi in realtà sostituiscono il lirismo essenziale, sono lirismo di superficie. Il vero lirico dispensa grandi frasi, belle metafore, immagini sublimi; il mistero della sua arte sta proprio in questo. Canta con l'anima e dall'anima, non con l'intelligenza, immaginativa o no. È evidente che se, oltre al suo lirismo essenziale, il grande lirico avesse anche la bellezza di superficie, sarebbe ancora più grande. Solo che questa bellezza, di natura superficiale, queste frasi, queste

¹ Qui ci si aspetterebbe, a rigor di senso, «causalmente» anziché «casualmente».

metafore, queste immagini, saranno dal grande lirico tramutate in lirismo puro. Il lirismo farà loro perdere il carattere superficiale. Sono di questo ordine le frasi celebri, le immagini celebri di Shakespeare, questa seconda Natura, più spirituale della prima.

Chi legge Victor Hugo, pensa che l'uomo che ha scritto quei poemi può essere stato sincero, ma può anche non esserlo stato. La sincerità non è evidente. Ecco quello che non accade con il vero lirico. Del patriottismo di Victor Hugo, o della sua grande intensità, un critico può, senza con ciò sembrare uno stupido, dubitare. Ma nessuno può dubitare del patriottismo di Camões. Si veda come è lirico, grazie agli ostacoli dell'espressione mitologica e della magniloquenza, il distico finale di una stanza di Camões su Ippocrene¹.

È che la magniloquenza lirica è diversa dalla magniloquenza retorica.

I retori hanno il grande vantaggio di essere facilmente compresi come grandi e di non perdere molto in traduzione, perché le frasi epigrammatiche e retoriche passano con facilità da lingua a lingua. Il lirico no. È quasi impossibile tradurre poesia lirica; c'è bisogno di un traduttore anch'egli lirico, ma ne perde sempre. Questa è la poesia peggiore. Cosa rimane dei sonetti di Shakespeare in una traduzione? Cosa rimane delle sue canzoni sparse nei drammi? Chi potrà riprodurre in traduzione una poesia lirica di Shelley? Come tradurre bene un sonetto di Antero, senza per lo meno far svanire quella musica soave, triste e penetrante, intima di lirismo, che è componente psicologica della grandezza lirica di Antero? E, come ultimo e flagrantissimo esempio, prendiamo il celebre sonetto di Camões *Alma minha gentil* [*Anima mia gentile*]. Tradotto, nessuno straniero comprende dove stia la bellezza di quella lingua senza immagini, metafore o frasi, diretta e semplice, quando è giustamente lì che sta tutta la bellezza, unica, con il movimento lirico continuo e intimo del ritmo ininterrotto e dolente. Un grande poeta retorico o epigrammatico può esser letto in traduzione, quando questa è buona; chi non conosce la lingua, disponendo di questa buona traduzione, può fare a meno, per così poco, di studiarla. Ma chi vuol leggere un poeta lirico non può accettare nessuna traduzione, per quanto sia fedele persino all'anima del poeta. Deve imparare la lingua in cui la poesia è stata scritta. La traduzione di un poeta lirico serve solo a dare un'idea di ciò che egli ha scritto e su cosa ha scritto; il lettore deve però essere sempre munito di una certezza: che questa traduzione, per quanto sia buona, è allo stesso tempo incompleta e falsa.

L'atteggiamento dei maggiori critici nei confronti di Victor Hugo è facil-

¹ «Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham enveja às de Hipocrene».

mente spiegabile. Sentono istintivamente che lì non vi è lirismo supremo, ma sentono con inquietudine che il potere immaginativo è enorme. Carenti in analisi, volano e ancora volano intorno all'enigma senza comprenderlo bene.

Lo si confessi: fa davvero una certa invidia vedere la straordinaria esuberanza immaginativa di un poeta che, malgrado ciò, non è un immaginativo supremo; fa una certa invidia la facilità, nell'incoscienza, con cui tutto viene tumultuosamente detto. O desideriamo che ciò che lui dice sia più stupido, o che allora abbia più consapevolezza e comprensione delle sublimità che dice, o meglio, che si trovano espresse nel suo spirito. Il fatto è che, però, se ciò che ha scritto fosse senza valore, non ci sarebbe problema; e se egli avesse assoluta coscienza della grandezza di quello che dice, cioè, se analizzasse i suoi pensieri, non sarebbe capace di averli in quel modo, espressi in quella maniera e con quella esuberanza. La grandezza e la piccolezza dell'uomo sono le due facce della sua natura. È ozioso tentare di vedere nel rovescio di una moneta da dieci centesimi, il rovescio di un ventino o di una lira.

Non è un lirico supremo? Non lo è di certo. Ma il chiederselo non sarà un errore dovuto alla forma delle sue poesie, agli alessandrini, ai distici, alla sua lingua francese, non malleabile, soavemente dura, musicalmente rigida? No; la poesia lirica genera la propria forma; la forma della poesia corrisponde sempre al pensiero. Se la forma non è lirica, non può esserlo l'idea. E una lingua che non serve al lirismo indica solamente che il popolo che la parla non serve al lirismo; e se il popolo è per natura non lirico, come può esserlo un membro di questo popolo? Nulla di più semplice e facile da capire.

La poesia lirica pura e suprema la si riconosce dal suo manifestarsi attraverso la quasi totale assenza di pensiero e emozione. Ecco ciò che vi è di intellettuale o di nitidamente e coerentemente emotivo nelle seguenti espressioni eminentemente liriche:

cravo roxo
verde pino¹

È chiaro che, quanto maggiore è l'idea, mantenendosi uguale il lirismo, tanto maggiore sarà la poesia lirica.

Altra caratteristica della poesia lirica essenziale - in realtà è un altro aspetto della stessa caratteristica - è il fatto che quanto meno poetica è la forma in sé, più la poesia lirica essenziale la tramuta in una forma suprema. Così le tre lingue europee in cui esiste la maggior poesia lirica pura ed essenziale sono le

¹ «Garofano viola / verde pino». Probabilmente qui Pessoa cita da canzoni popolari iberiche.

lingue inglese, tedesca e portoghese, che sono, una qualsiasi di loro, inferiori in musicalità alle lingue francese, spagnola e italiana. E tra gli inglesi il maggior lirico è lo scozzese, che appunto parla la lingua comune della Gran Bretagna nella maniera più aspra e impoetica; e il minor lirico è l'irlandese, la cui lingua e la cui maniera di parlare l'inglese è la meno aspra di tutte. Non è questo il luogo in cui studiare il lirismo peculiare di ciascuna nazione europea.

Ciò che si dà con la lingua si dà con la forma scelta. In inglese la forma lirica suprema è il verso sciolto, che è, in sé, la forma più prosaica del verso. Nel tedesco accade la stessa cosa. In portoghese sembra che non accada perché scriviamo poco il verso sciolto e non gli riconosciamo (tanto abbiamo degenerato dal lirismo della nostra razza, anche se ora in rigenerazione) grande valore lirico. Tuttavia basta leggere lo splendido verso sciolto di Lopes Vieira in un passo di *O Encoberto* per vedere dove può essere condotta la musica del verso sciolto portoghese. In nessuna lingua, che non sia l'inglese, si possono ottenere questi effetti straordinari dal verso sciolto.

(*Encoberto*, p. 40, i due primi versi:

A janela tristíssima que deita
Para as bandas do sonho e dos amores. ¹)

Il lettore vede facilmente come la musica sottile e intima di questi due brani rappresenti il corpo di cui il lirismo supremo (...) è l'anima. La tendenza immediata e naturale, in chi legge questi brani, a leggerli quasi cantandoli, indica quanto siano lirici. Tutta la vera, la grande poesia lirica produce questo effetto. Non è un errore, è inevitabile, leggere brani come questi «with a prose mouth», cantandoli. Senza l'intonazione musicale si può leggere solamente il verso retorico.

15 -

[datt.] [1914]

Anatole France

No, non era un dilettante. Magari lo fosse stato! Anatole France era solo un dilettante amatore. Aveva del dilettante (tranne per quel che riguarda il

¹ «La finestra tristissima che dà / Sui lati del sogno e degli amori».

comunismo, la malattia cancerosa di cui soffriva) lo scetticismo che nasce dal sapere che tutte le dottrine sono ugualmente difendibili, visto che ognuna non vale per sé, ma per quello che vale colui che la difende; aveva del dilettante la curiosità, che sa che in tutto vi è tutto; e quel fiore supremo della cultura che si chiama umanesimo, definito così, una volta per tutte, da Pater. (...)

Il vero dilettantismo, però, va oltre la semplice curiosità per la superficie di tutto: scende all'essenza delle cose, ed è fugacemente intenso e sincero con ciascuna di esse. Il grande dilettante vive profondamente, con il pensiero e con l'emozione, tutti i possibili aspetti della realtà illusoria. *Dilettanti* sono stati Goethe e Shakespeare, e non vi è più grande dilettante di quest'ultimo, che visse i tipi più diversi di umanità con uguale splendore dell'immaginazione e dell'intelligenza.

Anatole France, però, non aveva grandi qualità né di pensiero, né di sentimento, né di immaginazione. Per essere superficiale gli mancava la profondità; per essere fugace gli mancava la capacità di sostare; per pensare a tutto gli mancava il pensiero, per sentire tutto, la sensibilità, per immaginare tutto, l'immaginazione.

È stato una specie di femmina del dilettantismo. Aveva uno stile ammirevole, anche se senza originalità; è lo stile medio dello stile francese superiore. È da Pascal che è così. Aveva un ammirevole senso estetico - frequente nelle donne - nelle cose in cui non è molto importante avere senso estetico.

No: il grande nome di «dilettante» non può essere dato ad Anatole senza un aggettivo che ne restringa il senso. Di questo basso mondo moderno, inadatto alla speculazione metafisica - è per questo che fa metafisica solo in sociologia - povero e ristretto nei sentimenti - è per questo che disprezza il romanticismo - e parabolico nelle sue decisioni. Anatole France è la figura esattamente rappresentativa, e di lì la sua popolarità. È il meglio che c'è in mancanza di qualcosa di buono. Ha colmato la misura della modernità colta. Misura fatta di centilitri.

In qualcosa però ha contribuito alla creazione dello stato estetico dell'intelligenza, che è il massimo a cui essa possa arrivare - per curarci dal vizio della convinzione, dalla mania della sincerità, dalla stupidità di prendere sul serio un mondo che gli dèi, che quel mondo dirigono, non prendono sul serio mai.

L'artista

1.

[ms.] [1908?]

Sì, che cos'è in sé l'uomo se non un insetto inane e cieco che ronza [?] contro una finestra chiusa? Istantaneamente avverte al di là del vetro una grande luce e un calore. Ma è cieco e non la vede; non vede nemmeno che qualcosa si interpone tra lui e la luce. Così, si sforza pigramente [?] di avvicinarsi ad essa. Può allontanarsi dalla luce, ma non riesce ad avvicinarvisi più di quanto il vetro gli consenta di fare. Come lo aiuterà la scienza? Può darsi che scopra la particolare asprezza e nodosità [?] del vetro, può darsi che verifichi che qui è più spesso, lì più sottile, qui più grezzo e lì più fine: con tutto ciò, caro filosofo, quanto si è avvicinato alla luce? Quanto è più prossimo a vederla? E tuttavia io sono convinto che l'uomo di genio, il poeta, riesce in qualche modo, con i suoi sforzi, ad attraversare il vetro e ad immergersi in quella luce esterna; sente calore e gioia a trovarsi tanto al di là di tutti gli altri uomini [?], ma non è, persino *lui*, ancora cieco? Sarà vicino a conoscere la Verità eterna?

2.

[datt.] [1916]

Estetica

Le tre qualità fondamentali dell'artista sono:

- 1) l'originalità,
- 2) la costruttività, e
- 3) la capacità di sospensione.

È comune la confusione che offusca del tutto il vero significato di queste parole, ed è assolutamente importante che questa confusione si dissolva. Essa è la conseguenza, in genere, dell'adozione di un ideale artistico limitato, in forza del quale l'interpretazione delle cose si vizia. Così, molti non sanno propriamente distinguere l'originalità dall'eccentricità; una caratterizza il genio, l'altra manifesta la follia. E, allo stesso riguardo, ciò che accade più frequentemente è che non si sappia ben valutare l'originalità di un autore, poiché non si sa, in genere, misurare il valore delle influenze che egli riceve, per cui accade, molte volte, che venga ritenuta un plagio quella che è una legittima influenza. Ora, l'originalità è di tre specie: a) di pensiero, b) del modo di manifestare questo pensiero, c) del modo di manifestare questa manifestazione; abbiamo, pertanto, a) originalità ideativa, b) originalità formale (...).

I romantici confondono in genere la capacità di costruzione con la capacità di sviluppo, la quale, meramente per sé, e sprovvista della base di costruzione propriamente detta, non va oltre la mera facilità retorica senza grande valore, salvo casi rari.

Se su questi due punti si commettono grandi errori, molti di più sono quelli che, quasi sempre, racchiude il concetto generale di «potere di suggestion». Con questo termine desidero esprimere ciò che nell'artista permette di rendere del tutto perspicua la sua intenzione e la sua emozione. È molto importante - la distinzione è di rilievo capitale - non confondere «potere di suggestion» con «comprensibilità», così come è importante non confondere perspicuità con chiarezza. Sulla confusione di queste ultime, poggia l'errore che sempre c'è stato, da parte delle persone di scarsa sensibilità, nella critica ai poeti simbolisti e decadenti - tutti quelli che, nel loro pienissimo diritto, erano stati perspicui senza essere chiari.

[ms.] [1914]

L'artista in quanto tale sente meno degli altri uomini perché o produce mentre sente, e in questo caso vi è una dualità spirituale incompatibile con l'essere in balia di un sentimento; oppure, allora, produce dopo aver sentito, ma, per poterlo fare, deve essere in grado di ricordare e il ricordare implica [?] l'aver sentito realmente, sebbene senza averne coscienza.

[datt.] [1932]

Goethe

L'uomo di genio è un intuitivo che si serve dell'intelligenza per esprimere le sue intuizioni. L'opera di genio - poema o battaglia - è la trasmutazione in termini di intelligenza di un'operazione sovrintellettuale. Mentre il talento, la cui espressione naturale è la scienza, muove dal particolare per andare al generale, il genio, la cui espressione naturale è l'arte, muove dal generale per andare al particolare. Un poema di genio è una nitida intuizione centrale risolta, in maniera nitida o oscura (in conformità al talento che accompagna il genio), in parziali trasposizioni intellettuali. Una grande battaglia è una nitida intuizione strategica svolta, con maggiore o minor scienza, in conformità al talento dello stratega, in parziali trasposizioni tattiche.

Il genio è un'alchimia. Il processo alchemico è quadruplo: 1) putrefazione; 2) albaione; 3) rubificazione; 4) sublimazione. Per prima cosa, si lasciano imputridire le sensazioni; dopo che sono morte si sbiancano con la memoria; in seguito si rubificano con l'immaginazione; infine si sublimano con l'espressione.

[ms.] [1925?]

Estetica

Un grande artista (letterario) si definisce applicandogli la seguente domanda critica: ha passione o immaginazione o pensiero? Per es. i *Lusidas* di Camões hanno passione (il patriottismo), immaginazione (Adamastor, l'isola degli Amori), ma non mancano di pensiero. I sonetti di Antero hanno sempre pensiero, a volte immaginazione, mai passione (Júlio Dantas niente: non è un grande poeta).

L'architetto, il pittore, lo scultore non possono mostrare pensiero, né può farlo il compositore musicale. Ma i primi tre possono mostrare immaginazione (sebbene non emozione); il secondo emozione, sebbene non immaginazione. Vediamo così chiaramente le differenze tra le arti.

Il pittore, se vuole rendere con approssimazione il pensiero, può fare solamente una cosa: simbolizzare; lo scultore può fare ancora meno, l'archi-

tetto niente. Il musicista non può mai né rendere né indicare pensiero. Il motivo è evidente: la musica dà l'emozione, le arti della vista l'immaginazione; ora, l'emozione non è collegata alla ragione, ma l'immaginazione le si avvicina, essendo propriamente una *combinazione* di emozione e ragione, avendo il carattere non rigido dell'emozione (la *mildness*), e la freddezza della ragione. La musica è la più intuitiva, la più istintiva, di tutte le arti, quella in cui i bambini meglio si esprimono; infatti, dipende dall'emozione e non dall'immaginazione né dal pensiero, essendo nei bambini meno sviluppata la seconda (l'immaginazione) che non la prima (l'emozione).

Queste considerazioni hanno toccato il simbolo. Ci aiutano a comprenderlo. Il simbolo è il modo di pensare degli immaginativi (modo abituale nei non intellettuali; volontario, se così si può dire, negli intellettuali).

Primariamente, primitivamente, l'uomo, in cui ancora immaginazione e ragione non erano distinte, *pensò per simboli, per immagini, per metafore*.

L'immaginazione nasce primitivamente dall'emozione, e dalla immaginazione nasce poi la ragione, come una sorella. Ma - non essendo *create* - ciascuna è già contenuta nella precedente. Abbiamo così che l'evoluzione mentale umana procede nel seguente modo:

sensazione

sensazione

-sentimento

sentimento

immaginazione

immaginazione

ragione

1° la *ripetizione* delle sensazioni forma la memoria

La sensazione, persistendo, rilascia qualcosa che *attraverso la memoria* diviene *permanente*. Questa permanenza della sensazione è il *sentimento*. Ma, accanto a questo, lo stesso processo si dà nell'intelligenza: anche la memoria ideativa (l'altra è quella affettiva, ma si combinano) si è costituita con la ripetizione delle rappresentazioni; come si forma, quanto alla parte affettiva della psiche, il sentimento, così si forma, quanto alla parte intellettuale, la *nozione*, un'idea delle cose. La stessa permanenza che forma, sentimentamente, il sentimento, forma intellettualmente la nozione. Forma [...] *impulso*, ripetuto - il *desiderio*. Siamo così al secondo grado dell'e-

voluzione mentale. Nozione - sentimento - desiderio. Il 1° era quello in cui questi tre elementi erano virtuali nella vita - *sensazione-impulso* che rappresentavano una unità più omogenea. Ma gli altri tre non avevano *una unità*; bisogna non dimenticarlo. Però, quest'unità più eterogenea comincia a influenzarsi reciprocamente nei suoi tre elementi, favorendo lo sviluppo di ciò che ciascuno ha in sé.

Ma i sentimenti e i desideri spingono l'ente, quando questo li avverte, ad associar loro *nozioni* che la *memoria* ha fissato su certi sentimenti e desideri, in quanto associazioni nel passato. Nasce così l'*immaginazione*. Parallelamente, l'influenza dei desideri e delle nozioni o idee sui sentimenti, fa sì che questi, con Tessere ricordati e incitati per mezzo di immagini e ricordi, formino una nuova cosa: l'*emozione* (della quale un esempio è *la paura*). E lo stesso accade con il desiderio, da cui risulta *la passione*. (Passione, emozione e immaginazione sono tre parti di un tutto; per es.: *nella paura* è immanente l'immaginazione rappresentativa del pericolo, l'emozione della paura e la *passione* del timore, che inducono all'azione della fuga - ciò che si pensa, ciò che si sente e ciò a cui si è spinti). Questo è il 4° grado dell'evoluzione mentale.

Man mano che però nel cervello nascono rappresentazioni immaginative (cioè, impulsi di [...] immediata), l'ente le associa come sensazioni: abbiamo il *pensiero*. Pensiero ancora non lontano dall'immaginazione.

Tutte queste facoltà sono, non dobbiamo dimenticarlo, sviluppi di una sola facoltà: la coscienza. Questa coscienza si ritrova in tutte queste manifestazioni.

Queste facoltà formano degli strati.

Per es., l'immaginazione artistica non appartiene alla fase dell'immaginazione, ma in *questa* è certamente (già radicata) + il pensiero astrazione.

1) la arte (sin dagli antichi) è la musica. 2) La memoria non è un fenomeno dell'intelligenza; è un fenomeno della coscienza.

6.

[ms.] [1914?]

[Tipi di poeta]

Poeti: di costruzione; di intensità; di profondità.

A. Il tipo normale del poeta di costruzione è, non un sentimento molto intenso o molto profondo, ma, in un certo modo, mediamente intenso, e, allo

stesso modo, non necessariamente profondo. Poeti di costruzione lo sono in massimo grado i greci, e, al grado più basso, Corneille, Racine ecc.

B. Il tipo normale *e puro* del grande poeta di intensità è una costruzione ferma ma breve, incapace di costruire delle *complessità*, e una profondità media. Victor Hugo è l'esempio migliore del tipo puro di tali poeti.

C. Poeta profondo implica [?] poeta dal pensiero originale, visto che non vi è nulla di profondo nel trasferire letteralmente il pensiero profondo altrui; e c'è poca poesia nel trasferirlo in maniera non letterale, senza un pensiero originale che possa dargli un'altra forma. Anche così quest'ultimo è il grado medio, o tra medio e grande, della profondità (L'*Ode* di Wordsworth, *Luz* di Junqueiro). Il poeta di profondità è tipicamente incapace di costruire *anche nell'estensione* del poeta intenso; il pensiero è, per sua natura, concentrato. Raramente il poeta di profondità è intenso. Tipo di poeta di profondità è Antero. Altro tipo è Pascoaes, che sbaglia nel voler dare o costruzione, o intensità.

Tipi misti:

Poeti di intensità e costruzione:

Milton (?), Junqueiro (Patria) - Junqueiro ha una profondità media -, Dante.

Poeti di costruzione e profondità:

Goethe (la costruzione un poco guastata dalla profondità).

Poeti di intensità e profondità:

Wordsworth (?), Coleridge (?), Browning (?).

Intensità è saper mantenere nel suo sviluppo un qualsiasi tema. (O, se [...] chiamare, *arte*, che è questo - non vi è tale «intensità» nella *Salomé* di Eugénio de Castro).

[ms.] [1925?]

Chi scrive per ottenere il superfluo come se scrivesse per ottenere il necessario, scrive ancor peggio che se scrivesse per ottenere solo il necessario.

[datt.] [1924?]

[Il poeta e la cultura]

L'intelligenza elabora elementi provenienti dall'esterno, cioè lavora sui dati forniti dai sensi. Questi dati sono di tre specie - quelli che sono propriamente sensazioni, dati diretti dei sensi; quelli risultanti dalla trasmissione diretta delle sensazioni ed impressioni altrui, colti nella convivenza sociale; e quelli risultanti dalle influenze indirette, impressioni colte nei libri, nei musei, nei laboratori. I dati diretti dei sensi sono, in se stessi, necessariamente limitati, poiché ciascuno di noi è soltanto quello che è: non vede che con i propri occhi, e non sente che con le proprie orecchie. Vediamo e udiamo bene e profondamente solo quando l'intelligenza, ampliata dagli altri due fattori o da uno qualsiasi di essi, amplia le nostre sensazioni, con le quali insensibilmente collabora. Vediamo e udiamo meglio - ovvero in maniera più completa e interessante - quanto più ampia e informata è l'intelligenza che sta dietro al nostro vedere e udire. Per questo, a ragione, Blake disse; «Un ignorante non vede lo stesso albero che vede un saggio». (Un ignorante e un saggio non vedono lo stesso albero).

Ne consegue, dunque, che i dati esterni saranno tanto più completi e suggestivi quanto più l'intelligenza si sarà formata attraverso le impressioni colte nella convivenza sociale, o attraverso le impressioni colte nei libri, nei musei, nei laboratori. Chiamiamo comunemente esperienza la somma delle prime impressioni, cultura la somma delle seconde. Questi due elementi, diretto e indiretto, si riflettono l'uno sull'altro; la convivenza sociale sarà o meno un elemento importante nella formazione mentale conformemente alla cultura della società nella quale si convive. La cultura è l'elemento importante - sia che la si riceva direttamente, attraverso la lettura o lo studio, sia che la si riceva indirettamente, attraverso la convivenza con chi ne ha. «Solo un idiota», disse Bismarck, «impara dall'esperienza; io ho sempre imparato dall'esperienza degli altri».

La cultura, però, non è un risultato inevitabile; non esiste se non vi sarà nell'individuo capacità di cultura, e esiste nell'individuo, come risultato, nella proporzione in cui esiste questa capacità. La cultura è un alimento mentale, e l'alimento, per nutrire, deve essere assimilato. Così quello a cui diamo il nome di uomo colto è colui che ha la capacità di assimilare cultura, di tramutare le influenze culturali in materia del proprio spirito, e quello che di

fatto acquisisce queste influenze. Del resto, la capacità di cultura porta inevitabilmente l'individuo a ricercare cultura.

Vi sono tre tipi di cultura - quella che deriva dall'erudizione, quella che deriva dall'esperienza rielaborata, e quella che deriva dalla molteplicità degli interessi intellettuali. La prima è prodotta dallo studio paziente e assiduo, dall'assimilazione sistematizzata dei risultati di questo studio. La seconda è prodotta dalla celerità e profondità naturale con la quale si trae profitto da ciò che si legge o si vede o si ascolta. La terza è prodotta, come si è detto, dalla molteplicità degli interessi intellettuali: nessuno sarà profondo, nessuno sarà dominante, ma sarà la varietà ad ampliare lo spirito. Forniremo esempi di tutti i tipi di cultura esistenti in tre grandi poeti: vediamo la prima in Milton, che si preparò consapevolmente alla sua opera poetica - qualunque essa dovesse essere, poiché da giovane non sapeva quale sarebbe stata - prendendo possesso del greco, del latino, dell'ebraico e dell'italiano (tutte lingue che non solo leggeva, ma scriveva), e con lo studio dei classici nelle prime due lingue. Vediamo la seconda in Shakespeare, persona poco istruita e ricercata, ma intenso e profondo nel trarre profitto da tutto ciò che vedeva o sentiva, al punto da simulare involontariamente una erudizione che in verità non aveva. Vediamo la terza in Goethe, che non aveva né l'erudizione di Milton né l'ultra-assimilazione di Shakespeare, ma la cui varietà di interessi, abbracciando tutte le arti e quasi tutte le scienze, compensava in universalità ciò che perdeva in profondità o in assorbimento.

Un poeta che sappia cosa sono le coordinate di Gauss ha più probabilità di scrivere un buon sonetto d'amore di un poeta che non lo sappia. E in questo non vi è che l'apparenza di un paradosso. Un poeta che si è dato all'interesse per una astrusità matematica ha in sé l'istinto della curiosità intellettuale, e chi ha in sé l'istinto della curiosità intellettuale ha colto di sicuro, nel decorso della sua esperienza di vita, dettagli dell'amore e del sentimento superiori a quelli che potrebbe aver colto chi è capace di interessarsi solo al corso normale della vita che lo intacca - la mangiatoia dell'ufficio e il capestro della sottomissione. Uno è più vivo dell'altro per lo meno come poeta; di lì la sottile relazione tra le coordinate di Gauss e la Amaryllis del momento.

Uno è un uomo che è poeta, l'altro un animale che fa versi.

[ms.] [1915?]

A. Mora:

Per l'indiano l'opera d'arte non è ancora una cosa, *una cosa* che egli vede esistere indipendentemente dall'emozione che l'ha prodotta. Il greco ha già questa capacità. In lui è nato il senso artistico, o propriamente critico, che vede l'opera d'arte *come cosa*, nello spazio, al di fuori dalla relazione con l'emozione che l'ha prodotta.

Il greco se n'è accorto, che l'opera d'arte è una realtà esteriore; una realtà esteriore, però, che appartiene a una determinata categoria - alla categoria delle cose esteriori prodotte, fabbricate, dall'Uomo. Da ciò deriva fatalmente il concetto di artista come *operaio*.

[ms.][1913?]

L'Immoralità delle biografie

Il genio, il crimine, la follia, hanno origine, ugualmente, da una anormalità, rappresentano, in maniere differenti, una inadattabilità all'ambiente. Se però riposino su un medesimo fondo degenerativo, se il genio costituisca, di per sé, una specie nosografica - sono cose che noi non sappiamo. Particolare manifestazione di epilessia larvata, come precipitosamente ha voluto Lombroso, o manifestazione di una diatesi degenerativa, è certo che il genio è, per sua natura, una anormalità.

Accade che l'immaginazione semplicistica delle folle non distingua istintivamente tra ciò che nella personalità dell'individuo superiore costituisce, o rappresenta, superiorità, e ciò che in essa risulta da una concomitante, o intercorrente, anormalità psichica, manifestamente tale. In fondo questa intuizione spontanea è esatta. Nella personalità tutto si collega, si interrelaziona. Non possiamo «separare», salvo che con un processo analitico che consapevolmente tranci la realtà, ad esempio, nella personalità di Goethe, la modalità specifica della sua ideazione letteraria e la tendenza allucinatoria che, come si sa, induce all'autoscopia esterna; né possiamo separare nella personalità di Shakespeare l'intuizione drammatica, ad esempio, dall'inversione sessuale.

La grande folla degli affascinati inferiori, incapaci di creare e di (...), privi di inibizione e di senso critico, nell'impossibilità di (...), con esito ragionevole (salvo un dichiarato [?] delirio di grandezza), imitare i poemi di Musset o quelli di Verlaine, possono tuttavia, con maggior approssimazione, plagiare del primo il bicchiere [?] gigantesco con il quale si ubriacava tutti i giorni, e del secondo il suo incurabile vagabondaggio e l'amoralità di degenerato tipico. Chi non può scrivere versi come Baudelaire può, però, tingersi i capelli di verde. La pratica della pederastia, benché non sempre facile [...], è nonostante tutto più facile della produzione di una seconda *Salomé*.

Le biografie dei grandi uomini realizzano oggi, in senso inverso, ciò che tra gli uomini del Rinascimento realizzò la lettura di Plutarco. Creano un mimetismo [...].

II.

[datt. con annotazioni ms.] [1914?]

[Lettera a un poeta]

Mio caro poeta,

Le scrivo con indelicato ritardo. Sono mesi che Luis de Montalvor mi ha messo sotto gli occhi il suo Libro. Anche se l'ho letto senza indugiare, ho tardato a ringraziarla, oltre i limiti della convenienza. La licenza poetica non ammette tanto. Ho abusato del diritto concesso ai colleghi di rispondere di proposito a distanza di tempo. Comincio la mia lettera chiedendole le dovute scuse per questo rinvio.

Non so cosa dirle del suo libro, che sia un compromesso tra la mia sensibilità e la mia intelligenza. È davvero l'opera di un Poeta, ma non ancora di un Poeta che si possa incontrare, se fondamentalmente è vero che un Poeta non è uno che non si incontra mai. Vi sono imperfezioni e incompiutezze nei suoi versi. Si vedono ancora tra i fiori i segni dei suoi passi. Non si dovrebbero vedere. È proprio del poeta l'esser passato senza lasciare altra traccia che la presenza delle rose. Perché i rami spezzati, ancora, e reciso lo stelo delle violette?

Non dovevo dirle ciò, forse, senza premettere che sono il più severo dei critici che lei abbia avuto. Esigo da tutti più di quello che possono dare. Per-

ché dovrei esigere ciò che rientra nei limiti delle loro forze? Il poeta è colui che eccede sempre le proprie possibilità.

Il suo libro è tra i più belli che recentemente ho letto. Le dico questo perché, non conoscendomi, non mi giudichi oltremodo severo e disattento alle bellezze del suo libro. Vi è in lei ciò di cui sono fatti i grandi poeti. Talvolta la mano dello scultore fa parlare le curve nude della sua Materia. E allora è il suo poema sul *Molo*, e il suo *Autunno*, e questo e quel verso, caduto dagli dèi come l'azzurro del cielo negli intervalli della tempesta. Esiga da sé ciò che sa di non poter fare. Non altro è il cammino della Bellezza.

Le dò i dettagli.

Ho vissuto tante filosofie e tante poetiche da sentirmi già vecchio, e ciò mi dà il diritto di consigliare, come Keats a Shelley, di restare ogni tanto con le ali chiuse. A volte vi è un grande piacere estetico nel lasciar passare, senza esprimerla, una emozione il cui passaggio non richiede parole. Dai nostri giardini interiori dobbiamo cogliere solamente le rose più appartate e le ore migliori e fissare solo quelle occasioni del crepuscolo, quando fa troppo male il nostro sentire. Nessun poeta ha il diritto di fare versi perché sente la necessità di farli. Deve fare solo quei versi la cui ispirazione è profumata di immortalità.

Scrivo e mi interrompo. Chiedo a me stesso se riterrà tutto ciò, ché non trabocca di elogi, una critica contraria. Non la conosco e non lo so. Ma badi che scrivo di queste cose solo a chi stimo molto. Certo mi renda la giustizia di credere che a chi non ha alcun valore dico subito che ne ha molto. Vale la pena notare gli errori solo di coloro che sono davvero Poeti, di coloro nei quali gli errori sono errori. Perché notare gli errori di coloro che in sé non hanno che la vocazione a fare errori?

Con tutto ciò, per quanto sembri esitante nell'elogio, le ripeto che il suo libro è tra i più belli che ultimamente ho letto. La sua immaginazione, sofferente e delicata, è una principessa che guarda dalle finestre il lusso remoto delle vasche. Vedo che sente i getti d'acqua. Sono difatti i momenti migliori dell'acqua, e certo che quei getti sono i più belli, in giardini ancora del diciottesimo secolo (e che noi non potremo mai vedere).

La sua sensibilità mi fa male. Senza dubbio un tempo ci siamo incontrati e tra ombre di pioppeti ci siamo detti in segreto il nostro comune orrore della Realtà. Ricorda? Ci avevano tolto i giocattoli, perché ci ostinavamo a credere che i soldati di piombo e le barche di ottone avessero una realtà più preziosa e splendida dei soldati-persone e delle barche reali. Camminavamo a lungo per la casa di campagna. Siccome ci avevano tolto le cose in cui aveva-

mo riposto i nostri sogni, ci siamo messi a parlare di loro, per poterle riavere. E così sono tornati a noi, nella loro piena e splendida realtà - che ricompensa squisita per i nostri sacrifici! - i soldati di piombo e le barche di ottone; e nelle nostre anime hanno continuato ad essere, perché giocassimo con essi. L'ora (non ricorda?) era troppo giusta e umana. I fiori avevano il loro colore e il loro profumo di sbieco nella nostra attenzione. Tutto lo spazio era lievemente inclinato, come se Dio, con l'astuzia del gioco, lo avesse sollevato dal lato delle anime; e noi soffrivamo l'instabilità del gioco divino come bambini che gradiscono gli scherzi che tirano loro, poiché sono segni di affetto. Erano belle quelle ore che vivevamo insieme. Non riavremo mai quelle ore, né quel giardino, né i nostri soldati e le nostre barche. Tutto è rimasto avvolto nella carta di seta del nostro ricordo di tutto questo. I soldati, poveri loro, quasi bucano la carta con i fucili eternamente in spalla. Le prue delle barche sono sempre sul punto di rompere l'involucro. E non c'è dubbio che tutto il senso del nostro esilio è questo - averci avvolto i giocattoli davanti alla Vita, averli riposti sullo scaffale che sta esattamente fuori dalla nostra portata e dalla nostra presa. Ci sarà una giustizia per i bambini che noi siamo? Ci verranno restituiti, da mani che arrivano là dove noi non arriviamo, i nostri compagni di sogno, i soldati e le barche? Sì, e anche noi stessi, perché non eravamo ciò che siamo... Eravamo di un'artificialità più divina...

Scrivo e divago, e tutto questo mi sembra esser stata una realtà. Ho la sensibilità così a fior di immaginazione che quasi ne piango, e sono di nuovo il bambino felice che non fui mai, e i pioppeti e i giocattoli, e solamente, alla fine di tutto, la superflua realtà della Vita...

Mi perdoni se le scrivo così... La Vita, infine, vale la pena che le si dica questo. Dio forse mi ascolta, ma, come tutti quelli che ascoltano, sente per sé. La tragedia è stata questa, ma non c'è stato drammaturgo che la scrivesse...

[datt.] [1916?]

[Funzione dell'artista]

Ma, forse ci si domanderà, come adattare questo principio a quello dell'interdipendenza delle funzioni, che limita e integra nella vita il principio, correlativo, della divisione del lavoro sociale? La risposta è semplice. L'interdipendenza delle funzioni eterogenee della vita sociale non è propria dell'ambito della coscienza umana; appartiene, piuttosto, alla parte della vita

sociale che è interamente pertinenza delle forze naturali soggiacenti a tutta l'attività umana. Il calzolaio, quando fa stivali e scarpe, e solo stivali e scarpe, non esercita questo mestiere con la consapevolezza sociale di funzionare all'interno del principio della divisione del lavoro sociale, e che tra questo mestiere e altri vi è una interdipendenza. Il politico, quando fa la sua politica, sul momento non pensa che alle sue ambizioni personali e, a volte, al destino del paese che vuole governare; non gli viene in mente, se non nei momenti di riflessione, non propriamente politica, dunque, che si trova dentro quei due principi della vita delle società, dei quali si tratta.

Perciò l'artista, come questi altri membri della vita sociale di cui si è appena parlato, non deve far altro che esercitare la sua arte, curandosi di esercitarla nel miglior modo possibile. Tutte le altre considerazioni gli devono rimanere estranee: e così adempie al principio della divisione del lavoro sociale, e lo osserva tanto meglio quanto meno lascia che nella sua arte si introducano elementi di preoccupazione per tutto quanto arte non è. Della interdipendenza di questa sua attività artistica con le altre funzioni sociali egli non deve preoccuparsi, perché ciò resta fuori dalla sfera di quanto gli sia possibile fare.

Sarà, così, impossibile il tipo *dell'uomo universale*? Sarà impossibile l'individuo che sia poeta, uomo di scienza e politico, per fare un esempio estremo? No; ciò è possibile, purché egli sia poeta quando è poeta, politico quando è politico e uomo di scienza quando è uomo di scienza. Non ci sarà errore se in uno di questi uffici naturali egli contraddirà del tutto ciò che esprime negli altri. La contraddizione è immanente alla natura propria di tali uffici; emana dalla legge naturale per la quale esistono e si interrelazionano.

L'artista non si deve preoccupare nemmeno della verità di ciò che descrive. Gli è lecito scrivere un poema in cui si violano tutte le probabilità - sempre che, è chiaro, la violazione di queste probabilità non implichi direttamente un difetto nella natura del poema, come sarebbe, ad esempio, un anacronismo in un poema storico, un errore psicologico in un dramma ecc. La verità compete alla scienza, la morale alla vita pratica. La facoltà dello spirito che opera nella scienza è l'intelligenza (Osservazione, Riflessione). La facoltà che opera nella vita attiva è la Volontà. La facoltà da cui dipende l'Arte è l'Emozione. Non ha nulla in comune con le altre, come se l'essere umano non avesse niente a che fare con loro.

¹ In italiano nel testo.

Quanto alla cattiva influenza che l'arte esercita sulla vita pratica, questo è uno dei deliri degli ubriachi di Intelligenza. L'arte quando è propaganda fa male, perché, in quanto propaganda, è sempre cattiva arte¹ e, in quanto arte, è sempre cattiva propaganda.

L'artista non deve interessarsi al fine sociale dell'arte, o, anzi, al ruolo dell'arte nella vita sociale. Preoccupazione, questa, che compete al sociologo, e non all'artista. L'artista deve solo fare arte. Può, certamente, speculare sul fine dell'arte nella vita delle società, ma, mentre lo fa, non lo sta facendo da artista, bensì da sociologo; chi fa speculazione non è un artista, è semplicemente un sociologo.

¹Nella trascrizione del testo originale non compare la parola «arte», a cui il senso della frase naturalmente condurrebbe, bensì, per un probabile errore di dattiloscrittura, «sorte».



Il dramma

I.

[datt.] [primo abbozzo, 1915-1916?]

Ci proponiamo di determinare il valore del dramma *Octàvio*, il cui autore è Vitoriano Braga.

Sebbene nelle cose dell'arte giudice sia il gusto, tuttavia non deve esserlo il gusto nostro, che non può giudicare quello altrui, né il gusto di certuni, perché non può giudicare il gusto di altri, ma un gusto che possa per tutti valere come legge e che porti con sé le ragioni della sua accettazione, sicché necessariamente una determinazione di quella legge deve basarsi su principi ai quali venga riconosciuto carattere oggettivo. E poiché in materia di arte e di gusto non si dà scienza su cui ci si possa appoggiare, né autorità che abbia valore di scienza, questa determinazione va fatta in modo che riposi su principi che noi stessi costituiamo scientificamente, dimostrandoli con il ragionamento.

Dunque, la determinazione oggettiva del valore del dramma, del cui esame ci occuperemo, si divide in tre parti: primo, che tipo di dramma è; secondo, quali sono i principi oggettivi tramite i quali riconoscere la forza o il valore di un dramma di questo tipo; terzo, una volta applicati questi principi al dramma in questione, che valore, infine, esso ha?

Articoleremo questo studio con gli argomenti che tale divisione impone.

Due sono i generi letterari che s'impiegano per presentare le azioni: il genere narrativo, che le presenta come se venissero raccontate, e il genere drammatico, che le presenta come se ad esse assistessimo.

Lasciando stare per il momento il primo, di cui qui non dobbiamo occuparci, vediamo che il secondo comprende tre tipi di dramma.

Essendo il dramma un genere dell'arte letteraria e, quali che siano i fini di ogni arte, dovendo tra essi necessariamente rientrare il fine di interessare, non

c'è dunque dubbio che possano esservi tre tipi di dramma, a seconda delle tre precise ragioni in cui risiede l'interesse dell'opera. Il dramma può, essenzialmente, interessarci in quanto letteratura; o provocare semplicemente il nostro interesse; oppure interessarci in quanto azione, cioè esclusivamente come dramma. Al primo tipo appartiene il dramma in versi, così come il dramma simbolico; uno subordina l'azione all'intensità della poesia e alla veemenza della dizione. L'altro la subordina al senso nascosto che l'azione serve a raffigurare. Al secondo tipo appartengono la commedia bassa e la farsa, che si servono dell'azione solo come mezzo d'interesse; e siccome il semplice interessare, senza altro motivo, necessariamente si riduce a intrattenere, e al semplice intrattenere non importa altro che rallegrare e distrarre, questo tipo di dramma non può che essere comico, così come è. Al terzo tipo, infine, appartiene ogni dramma il cui interesse risiede, essenzialmente, nell'azione, e, siccome l'interesse di un'azione, solo in quanto tale, sta nel suo sembrare esattamente la vita, questo tipo di dramma non tollera nessun tipo di esagerazione che, come nel dramma in versi, lo conduca al di sopra della vita, o che, come nella farsa, lo porti al di sotto di essa. Chiamiamo traslato il primo tipo di dramma, deformato il secondo, rappresentativo il terzo.

Il dramma su cui eserciteremo la nostra analisi appartiene al terzo di questi tipi. Ci occuperemo, dunque, solo di questo.

2.

[datt.] [testo provvisorio]

[Saggio sul dramma.]

Se volessimo studiare - soprattutto in contrapposizione all'ideale antico - il criterio di perfezione al quale il drammaturgo oggi aspira, o deve aspirare, conformarsi, dobbiamo ricercarne la causa nell'operare dei fenomeni culturali che, in questa materia, distinguono fondamentalmente la nostra epoca da quelle precedenti; l'effetto, nelle due qualità spirituali che vediamo essere all'origine della creazione drammatica. (Concretizzando meglio: dobbiamo vedere, in primo luogo, quali sono le norme pratiche della cultura che devono governare lo spirito del drammaturgo di questo tempo; dobbiamo vedere, poi, in che cosa, nello specifico, queste norme influiscono sull'intuizione psicologica e sull'istinto dell'azione sintetica).

I fenomeni culturali in questione, che distinguono la nostra epoca dalle altre, sono, in primo luogo, e nel campo della cultura generale, l'esten-

IL DRAMMA

sione, la pressione e l'intensità della cultura scientifica; in secondo luogo, e nel campo ristretto della cultura artistica, sin dal romanticismo, la tendenza a sostituire i processi suggestivi a quelli definitivi nella realizzazione dell'opera; in terzo luogo, e nel campo ancor più ristretto della cultura teatrale, i perfezionamenti specifici dell'istinto scenico e dell'arte della rappresentazione.

Le facoltà dello spirito coinvolte in quello che chiamiamo l'istinto d'azione sintetica non subiscono, per l'agire di quelle cause, e in relazione al criterio antico, alterazioni notevoli quanto agli ideali generali a cui tendono. Da quando il dramma è criticamente, o consapevolmente, dramma, la tendenza a perfezionare l'azione si concretizza sempre nel senso di concentrarla il più possibile; e non furono immaginate ad altro scopo le celebri unità di tempo e luogo. Non c'è mai stato, nell'arte drammatica, altro ideale, perché tale ideale è il criterio di perfezione che si deduce dalla sostanza stessa del dramma. Ciò che il romanticismo rinascimentale, e in seguito il romanticismo propriamente detto, hanno realizzato, nel senso di far predominare l'elemento psicologico (come in Shakespeare) o lirico (come nei romantici) sull'elemento drammatico, non rappresenta una fase evolutiva, ma una deviazione patologica; non interessa dunque all'ideale drammatico.

In questo campo ristretto dell'azione drammatica, l'unica influenza moderna notevole proviene dall'intensificarsi dell'istinto scenico e dal perfezionamento dell'arte della rappresentazione. L'uno e l'altra si sono evoluti nel senso di ottenere un'illusione ogni volta maggiore di naturalità e di inevitabilità. Asservito a questa legittima necessità, il drammaturgo moderno è stato costretto a eliminare progressivamente gli artifici più evidenti del dramma antico - i monologhi, le entrate e le uscite meccaniche, la successione arbitraria delle scene. Enorme come progresso tecnico, questo avanzamento non è di profonda portata solo perché deriva dalle più, e non dalle meno, superficiali cause culturali operanti.

Del resto, per quanto riguarda l'istinto dell'azione drammatica, le influenze culturali più profonde operano oggi solo in un senso: quando l'azione implica una tesi, una conclusione o una «filosofia». Di per sé, la presenza di una tesi non aumenta né diminuisce l'equilibrio o il rilievo artistico dell'opera drammatica. La tesi nel dramma è extra-artistica, come in qualsiasi opera di natura non filosofica; e, come tutto quanto nell'arte è

extra-artistico, la tesi può aumentare il valore dell'opera se è trattata, e in essa integrata, artisticamente; se così non è, di certo lo può diminuire, rappresentando per lo meno un'aggiunta non assimilata nell'insieme. Ora, nell'opera drammatica moderna, dove vi sia tesi, le cause culturali già citate operano, obbligando l'autore geloso della perfezione a rappresentare questa tesi in un determinato modo.

La preoccupazione, tipica dell'arte moderna, di suggerire anziché esprimere, ci costringe a concepire l'ideale drammatico in modo che la tesi, la conclusione o la filosofia del dramma venga suggerita attraverso il suo intreccio o insieme, e non detta da questo o quel personaggio (in sostituzione, non vantaggiosa, ai cori del dramma antico), non distribuita dai personaggi in indicazioni o considerazioni dirette (come nei monologhi che nel dramma premoderno fecero seguito agli stessi cori). Sia con il processo simbolico, per il quale il dramma è, tranne che per l'intreccio, l'ombra, passo passo, di un'idea (come nei drammi di Maeterlinck o di Lord Dunsany, peraltro falliti per la pressione eccessiva del simbolo); sia con il processo suggestivo, attraverso il quale l'opera nel suo insieme finito giunge ad una conclusione (come, senza dubbio, nel dramma al quale queste considerazioni fanno da commento) - il fatto è che la tesi è ammissibile per l'istinto artistico moderno solo quando, nell'una o nell'altra di queste due maniere, si integra alla struttura dell'opera e con questa si consustanzia, non rimanendole esterna o giustapposta.

In questo campo dell'istinto dell'azione drammatica la cultura moderna non ha prodotto altri risultati, quanto all'ideale che il drammaturgo di oggi cerca di raggiungere; è nel campo dell'intuizione psicologica, nel concetto dello psichismo individuale, che la cultura scientifica ha prodotto nella mente del drammaturgo risultati nuovi e notevoli, poiché li ha prodotti nella mente di tutta la gente colta.

Cinque concetti predominanti, tutti di origine scientifica, formano oggi parte determinante e inevitabile della cultura generale, per quel che riguarda l'interpretazione psicologica. Uno di questi concetti proviene dalla biologia, tre sono dati dalla scienza psicologica, il quinto è insinuato, più che dato, dalla scienza, poiché non nasce da essa bensì dalla filosofia scientifica.

Il primo concetto, ho detto, proviene dalla biologia; dalla scienza del corpo, nella quale è fondamentale, passa per estensione diretta alla scienza dello spirito, in quanto queste due scienze sono, dopotutto, entrambe

scienze della vita. È il concetto secondo cui l'uomo, sia psichicamente che fisicamente, è, al pari di qualsiasi altro animale, prodotto *determinato* dall'ereditarietà e dall'ambiente. Non interessa, in questo caso, analizzare e dettagliare il contenuto di questa idea; far notare, ad esempio, come nello stesso concetto di ereditarietà sia incluso il suo opposto e complementare, il concetto di variazione. Nella sua portata generale e assoluta, tale concetto è una conclusione stabilita dalla scienza positiva.

Dei tre seguenti principi - che porta la psicologia - il primo è direttamente psicologico. Deriva da quell'acquisizione definitiva e fondamentale della scienza dello spirito per la quale questa si contrappone radicalmente alla antica filosofia dell'anima. In poche parole si definisce per esteso così: «L'uomo è un animale irrazionale». Infatti, contro la pseudo-psicologia tradizionale, cristiana così come non cristiana, per la quale l'anima umana era semplice, la ragione era la facoltà, non solamente distintiva, ma anche impulsiva, dell'Uomo, e la coscienza il fenomeno che definiva i fatti psichici, la scienza psicologica constata che l'anima umana, somma di istinti e impulsi ereditati e di abitudini acquisite e invidenti, è un composto eterogeneo; che l'emozione guida sia l'Uomo che gli animali, e non la ragione, dal momento che questa nell'uomo è appena maggiore ma non più *attiva* di quanto lo sia negli animali; che la sfera dell'inconscio, o subconscio, è enorme e attiva, mentre piccola e quasi statica è la sfera della coscienza. Questa conclusione tripla è in realtà solamente una: l'Uomo è una somma eterogenea di sollecitazioni inconsce, alla quale una coscienza e una ragione, acquisizioni recenti dell'animalità, presiedono come un re costituzionale, che regna ma non governa. L'azione umana non è razionalizzabile, è contraddittoria, assurda. Quando abbia coerenza, è la coerenza del temperamento, non della ragione. La ragione illumina un cammino che non determina. La volontà è sempre sotto suggestione post-ipnotica. La più lucida e semplice delle nostre scelte è molteplice e oscura nelle sue origini.

A questo concetto fondamentale della scienza psicologica, una parte speciale di tale scienza, la psichiatria, aggiunge due concetti. Il primo - deducibile, tra l'altro, dalla biologia, ma che gli psichiatri hanno constatato autonomamente - è il concetto dell'importanza suprema del fenomeno sessuale nella vita dello spirito. La psichiatria nota, in effetti, che la disgregazione psichica è quasi sempre accompagnata dalla deviazione sessuale. Quasi sempre? La più recente teoria psichiatrica dice sempre. Freud e i suoi allievi, attraverso la «psicoanalisi», sostengono l'origine sessuale di tutte le psicosi. Giusta o meno che sia questa dottrina estrema, è certo che la ses-

sualità domina tanto i fatti psichici, quanto, se non di più, i fatti fisici; e che la sua importanza si vede notevolmente quando si analizzano le manifestazioni mentali di un folle o di un degenerato.

Il secondo concetto, che la cultura psicologica generale deve alla psichiatria, è quello secondo cui la superiorità psichica di un certo rilievo è accompagnata da una deviazione psichica, per cui ogni individuo superiore è un malato, o, in termini meno evidenti, l'individuo supernormale è, proprio per questo, anormale. Questo concetto ha avuto interpretazioni estreme e assurde, come in Lombroso; ma nessuno, oggi, dubita che esso sia, nella sua sostanza, una verità; che la variazione estrema non implichi disadattamento.

Infine, la filosofia della scienza, e non propriamente la scienza, ha portato alla cultura generale un concetto importante, ed è l'ultimo che qui sarà citato. È il concetto determinista che, nell'applicazione psicologica, si riassume nella tesi secondo cui ogni atto umano è il prodotto determinato del temperamento e dell'impulso, o stimolo, esterno. Così, alla luce di questo criterio, ogni atto umano è l'incrociarsi inevitabile di due linee inevitabili

- il carattere determinato dell'individuo e il corso determinato dei fenomeni esterni. Questo concetto può esser vero, può esser falso; ma la verità è che è una conclusione talmente inevitabile della somma delle acquisizioni scientifiche, è una necessità talmente ineludibile della nostra mentalità colta, che nessuno lo contesterebbe, se il dogma religioso, o preconconcetto pragmatico del libero arbitrio, non si sentisse da esso spodestato. Ciò che non si può negare è che il concetto determinista influisce sottilmente su spiriti che pure ripudierebbero la fede in esso espressa; che è un dogma essenziale della mentalità odierna; che attraverso di esso ha fatto ritorno nello spirito umano l'antico concetto, così profondamente drammatico, di Fatalità.

Chi vorrà, alla luce di queste considerazioni, percorrere con attenzione, anche se rapida, l'opera degli artisti psicologi - romanzieri o drammaturghi - moderni, constaterà senza difficoltà che, a volte consapevolmente, altre inconsapevolmente, quasi tutta l'arte odierna, in cui siano presenti elementi psicologici, tende a una perfezione che quei cinque concetti orientano e determinano.

A cosa attribuire, se non ad essi, tanti studi sull'ereditarietà, tanti studi sugli «ambienti sociali», e sulla loro influenza sugli uomini, contenuti nel

romanzo e nel dramma della nostra epoca? A cosa attribuire una tanto profusa e speciale attenzione alle deviazioni sessuali e ai conflitti provenienti da queste deviazioni? A cosa attribuire una così ampia copia di preoccupazioni psichiatriche nell'arte psicologica del nostro tempo? A voler citare esempi, si estenderebbe indebitamente questo studio, che già dovrebbe essere più breve. Chi leggerà queste considerazioni, indugi, però, con le sue stesse letture, nella dimostrazione. Vedrà che quasi tutte le correnti e le controcorrenti dell'arte psicologica moderna sono la rivelazione del fatto che questi concetti della scienza, entrati già nella sostanza della cultura generale, e per ciò infiltrandosi sottilmente nelle zone più recondite del pensiero inconsapevole, costituiscono già suggestioni artistiche. Il caso limite della preoccupazione scientifica nell'arte - ma in questo caso già inammissibile, e troppo cosciente e intenzionale - è quell'orribile atto unico di Evreinoff, *Il teatro dell'Anima*, in cui la scena è «l'interno dell'anima umana» e i personaggi, designati con A¹, A², A³ ecc., sono le varie sotto-individualità che compongono questa pseudo-semplificata individualità. Ma in questo caso l'autore ha messo troppa intelligenza e troppa poca arte nell'opera, che appartiene, come la maggior parte delle innovazioni letterarie e artistiche moderne, non all'arte ma alle curiosità dell'intelligenza, come gli anagrammi, i disegni fatti di un solo tratto continuo e i poemi univocalici.

La verità, semmai, è che l'artista psicologico moderno non può più costruire un personaggio, integrarlo in una trama, sviluppare questa trama, senza attenersi ai cinque concetti scientifici a cui mi sono riferito. E, nella misura in cui si attenga ad essi, e lo faccia istintivamente e inconsapevolmente, così come l'arte esige, creerà un'opera suscettibile di durare nel tempo; poiché, adattandosi alle acquisizioni della scienza, e non ai capricci della moda, si adatta a quelle conquiste dell'intelligenza che costituiscono la sostanza della cultura, la quale, a sua volta, costituisce la sostanza della civiltà.

Per me, il valore *capitale* del dramma *Octavio*, ciò che lo rende, a mio avviso, notevole, nella moltitudine senza valore delle opere teatrali moderne, di qualsiasi nazionalità esse siano, è che, grazie all'agire di un sicuro istinto, è orientato esattamente nel senso che la cultura moderna impone al cammino del dovere artistico.

Non credo che Vitoriano Braga sia stato guidato, nell'adeguarsi a questi impulsi della scienza, da uno sforzo consapevole, o, che è lo stesso, dalla conoscenza intellettuale della cultura scientifica. Né, se così fosse, ciò gli sarebbe servito, poiché l'opera artistica ha origini ben più sottili della comprensione e della ragione; tanto che Ibsen, che vuol fare il dramma psi-

chiatrico, non è riuscito neppure raramente a creare personaggi del tutto veri, di fronte alla stessa psichiatria, come invece ha fatto Shakespeare, la cui epoca non aveva la scienza, ma il cui spirito aveva l'intuizione. In effetti, la scienza moderna si stupisce della perfezione sintomatologica con cui sono delineate, vive e concrete, sia nei tratti fisici che nei tratti psichici, la istero-nevrastenia di Amleto, la demenza senile di Re Lear, l'istero-epilessia di Lady Macbeth.

Non ha importanza, dunque, che io non creda che Vitoriano Braga fosse guidato consapevolmente dal criterio scientifico che ho esposto. Importa, questo sì, che egli seguisse un istinto che, con la sicurezza di ogni istinto, si è accordato inconsapevolmente a questo criterio necessario. Sì, ciò che importa è che, essendo tali le indicazioni della scienza psicologica, in qualsiasi modo o per qualsiasi ragione, egli le abbia davvero seguite.

E, in effetti, il dramma *Octavio* corrisponde, passo passo, e nei dettagli così come nell'insieme, alle esigenze che la cultura moderna impone all'azione drammatica.

[datt.] [ultima versione] [1915/16?]

[Saggio sul dramma]

Il dramma, come totalità oggettiva, si compone organicamente di tre parti - delle persone o caratteri; dell'interazione tra queste persone; e dell'azione o *fabula* per mezzo e attraverso la quale questa interazione si realizza, queste persone si manifestano. Prodotto soggettivo così composto, il dramma deriva da tre qualità - dall'istinto psicologico che crea e informa i caratteri, e poi li scopre l'uno attraverso l'altro; dall'istinto drammatico che inventa o rinnova la *fabula*, e dispone la sua concatenazione; dall'istinto artistico che ordina l'attività degli altri due nella costruzione armonica del tutto, così come nell'esecuzione formale di ogni parte.

Al drammaturgo, per esserlo di natura, sono necessari questi tre istinti; e, se il nome deve valere come elogio, è necessario che l'uno o l'altro di questi istinti si trovino in lui in misura notevole. Converrebbe, di certo, che in lui fossero presenti tutti non solo in misura notevole, ma anche nella stessa misura; perché l'opera sia, allo stesso tempo, ispirata e armoniosa. Ma l'im-

perfezione della natura umana non ha ancora permesso che un ingegno simile nascesse; sarebbe forse un mostro di perfezione, il *monstrum vitio carens* del poeta. C'è stato, certo, uno Shakespeare, psicologo senza eguali, sebbene artista irregolare e imperfetto nella messa in scena; c'è stato un Molière, grande nella messa in scena, ma artista e psicologo scadente; e ci sono stati altri che non ricordo, e ometto. Soltanto tra i greci, per l'istinto di armonia che li ha contraddistinti come popolo, c'è stato chi, ad un livello che quanto a psicologia non è quello di Shakespeare, e nell'arte dell'azione non potrebbe essere quello di Molière, riunì quelle tre qualità - tuttavia con predominanza di quella artistica - in quasi eguale pienezza.

II.

Chiamiamo istinti quelle tre qualità che, con differente proprietà, avremmo potuto chiamare intuizioni. Intendiamo, in primo luogo, utilizzare un termine con cui sia subito chiaro che si tratta non di facoltà distinte dell'intelligenza, mosse, dal di fuori, dalla volontà, e, per questo, in quanto non subiscono alterazioni, incapaci di eccedere i limiti propri dell'intelligenza, che per natura comprende ma non crea; ma di differenti applicazioni della stessa intelligenza che, sviluppatesi da distinti impulsi dell'indole, si consustanziano in essi, perché siano attivi, prendendo di ciascuno di essi la speciale distinzione, come anche la qualità generica, che è quella di creare.

Se dei due termini applicabili eleggiamo, come migliore, quello di istinto, è perché a questo motivo se ne è aggiunto ancora un altro. Non esiste vero drammaturgo nel quale non sia presente in notevole misura l'una o l'altra di quelle qualità; e sono necessariamente, come abbiamo appena visto, non facoltà dell'intelligenza, ma disposizioni dell'indole. Quando, però, una disposizione dell'indole esiste in noi in misura notevole, e in modo, quindi, da determinare carattere e inclinazioni, questa qualità, in quanto tale, dimostra d'essere una fissazione dell'ereditarietà, sebbene per variazione, e per ciò di assomigliare in tutto - meglio, di identificarsi - all'istinto.

Siccome i tre istinti del drammaturgo, oltre a ciò che hanno in comune con tutti gli altri istinti, hanno di proprio, vista la loro applicazione, l'uso necessario dell'intelligenza, potremo chiamarli con precisione istinti intellettuali. Usando questo termine non dimenticheremo né che sono istinti, così da tener costantemente ferma l'opposizione tra la loro attività e l'attività dell'intelligenza, quando a muoverla sia soltanto la volontà cosciente; né che sono intellettuali, perché, quando si fa questa opposizione, non si

dimentichi che è la sostanza della qualità qui in opera, e non il mezzo con cui opera, ciò per cui tale qualità si distingue dall'intelligenza.

III.

Quando, guidati da questi principi (e quali altri se non questi ci guiderebbero?), ci proponiamo di determinare, da critici, quale sia il valore di un drammaturgo o di un'opera drammatica, dobbiamo intraprendere una doppia indagine. Dovremo verificare, per prima cosa, se si tratta davvero di un drammaturgo, o se solo di uno scrittore drammatico; o, in altri termini, se drammaturgo lo è di istinto o di intelligenza; se l'opera, prodotto di un impulso naturale dell'indole, può, in quanto lo è, significare un valore del suo genere, o se, semplice composizione dell'intelligenza, non può in alcun modo essere niente di più, nel genere al quale appartiene, che una abilità letteraria, sebbene svincolata da quanto in essa sia estraneo a questo genere.

Fatta questa prima determinazione, e quando da essa risulti che l'opera, in effetti, proviene dall'istinto e non deriva dall'intelligenza, dovremo determinare la forza dell'istinto che si è attivato per produrla, e così avremo determinato il valore dell'autore, in quanto padrone di questo istinto.

Ma è necessario che questa indagine specifica e concreta venga preceduta da una indagine generica e astratta, come quella, duplice; quale segnale è necessario per distinguere oggettivamente un prodotto dell'istinto da una composizione dell'intelligenza? Quale è l'indice con il quale si misura, in un prodotto dell'istinto, la quantità o forza dell'istinto che l'ha prodotto?

Procediamo con questa indagine e, in un caso e nell'altro, una volta fatta in generale, forniremo la sua speciale applicazione all'arte drammatica. Padroni, infine, dei principi che da essa risultano, potremo evitare un po' che il difetto virtuale della critica - il suo essere naturalmente soggettiva - ci devii da un criterio, quanto possibile, oggettivo e scientifico.

IV.

Prima, però, di entrare in argomento, non sarà forse superfluo fornire alcuni chiarimenti, così che, nel corso della lettura delle pagine che seguiranno, non sussistano dubbi e obiezioni provenienti, insomma, ora dalla cattiva comprensione dei termini che vengono utilizzati, ora dalla imperfetta conoscenza dei limiti entro cui questa dissertazione deve necessariamente rientrare.

Il termine «dramma», come fin qui lo abbiamo impiegato, è servito a designare il genere, e non una qualsiasi delle sue specie. Poiché ciò che si è

detto del genere si potrà conseguentemente applicare alla specie, ciò che abbiamo detto del dramma potrà essere riferito alla specie tragica come alla comica, a quella in prosa come a quella in verso, alla diretta o rappresentativa, che tratta delle azioni umane e della vita reale, così come alla traslata o simbolica, in cui le persone non sono propriamente umane, né le azioni umanamente possibili. Non diremo la stessa cosa del dramma. Siccome qui non ci proponiamo di scrivere un trattato sul dramma, indicando tutte le sue specie e attribuendo a ciascuna un tratto distintivo, ma di fare solamente uno studio che debba essere applicabile ad un dramma rappresentativo, ci occuperemo nello specifico delle caratteristiche di questa specie di dramma. Quando, quindi, d'ora in avanti, scriveremo «dramma», in molti casi ci si potrà riferire al genere, sempre ci si riferirà a quella specie di dramma.

Anche i termini «istinto» e «intelligenza», di cui abbiamo già dimostrato la distinzione, saranno differenziati con maggiore precisione nei capitoli successivi; non c'è bisogno, dunque, né sarebbe opportuno, per ora, chiarire meglio in cosa si distinguono. Poiché, però, nel fare l'esatta distinzione tra queste due qualità, avremo in vista una particolare applicazione, non ci si occuperà di stabilire tra istinto e intelligenza la distinzione completa, appropriata solo ad uno studio esclusivamente destinato a questo scopo. Memori, questo sì, che studieremo il dramma, e che a questo scopo studiamo gli istinti intellettuali dalla cui attività esso deriva, guarderemo, anche nella distinzione generale, meno a ciò in cui essa generalmente consiste, che al modo in cui si manifesta negli atti intellettuali sia della comprensione che dell'invenzione.

Premesso ciò, e che non capisca solo chi non può capire, possiamo dar corso all'indagine che ci interessa.

V.

L'intelligenza e l'istinto si distinguono per gli oggetti ai quali si applicano; per i mezzi di cui si servono per questa applicazione; e per i fini a cui propriamente si destinano. La distinzione primaria risiede, però, nella natura dei loro fini.

L'intelligenza, avendo per fondamento la coscienza, ha per scopo la conoscenza o comprensione, che è ciò con cui la coscienza si definisce; l'istinto, avendo per fondamento la vita, ha per scopo l'azione, che è ciò in cui la vita si manifesta. L'intelligenza, perciò, ha in sé, come la coscienza, una natura passiva e ricettiva; avendo per scopo l'azione, l'istinto ha in sé natura attiva

e creativa. L'intelligenza, anche quando in certo modo crea, come quando elabora o dispone, non manifesta nei suoi prodotti altre caratteristiche se non quelle che la distinguono per la sua qualità essenzialmente passiva. L'istinto, anche quando in un certo modo comprende, come nella conoscenza intuitiva, non rivela nella sua comprensione altre caratteristiche se non quelle che lo distinguono per la sua qualità essenzialmente attiva.

Fatta questa distinzione quanto ai fini, con essa immediatamente si realizza la distinzione quanto agli oggetti, essendo la conoscenza degli oggetti, a cui una qualità necessariamente si applica, implicita alla conoscenza del fine a cui essa necessariamente si destina.

Avendo come fine il comprendere, l'intelligenza ha per oggetto l'universale o generale; avendo come fine l'operare, l'istinto ha per oggetto il particolare. Non può esserci comprensione - e per questo si dice che non può esserci scienza - del particolare, poiché l'unico atto di coscienza che può esserci del particolare assoluto è la sensazione assolutamente semplice. Nemmeno può esserci azione sul generale, poiché, essendo il generale astratto, l'azione sul generale sarebbe la semplice intenzione di operare, l'azione solo virtuale.

Avendo, dunque, per oggetto l'universale, l'intelligenza ha per qualità l'estensione; avendo per oggetto il particolare, l'istinto ha per qualità l'intensità. E l'intelligenza, quanto più forte tanto più estesa, quanto più sarà forte, più dovrà essere lenta. L'istinto, al contrario, quanto più forte tanto più intenso, quanto più sarà forte, più sarà rapido. Solo dei primi due dettagli di questa distinzione, però, è necessario occuparsi, dal momento che nell'opera d'arte *le temps ne fait rien à l'affaire*.

Applicando questo principio, in relazione ad un oggetto da comprendere o ad un prodotto della comprensione, per distinguere le operazioni dell'intelligenza da quelle dell'istinto, ne risulta che, quanto più l'intelligenza sarà grande, poiché per natura è estesa e ascende all'universale, con un maggior numero di oggetti entrerà in relazione colui nel quale essa è attiva; quanto più l'istinto sarà grande, e perciò più intenso e concentrato, con un minor numero di oggetti entrerà in relazione colui in cui opera, fino a considerare l'oggetto completamente da solo.

L'istinto, dunque, quanto più sarà forte, più prontamente e esclusivamente si integrerà all'essenza dell'oggetto, perché lo considera in se stesso; l'intelligenza, quanto più sarà forte, con più sicurezza scomporrà l'oggetto in innumerevoli connessioni e relazioni, avvicinandosi, certo, alle sue cause e ai suoi effetti, ma allontanandosi dalla sua essenza. Così si dà il

caso, tante volte visto e ritenuto strano, che un intuitivo arrivi con grande sicurezza a comprendere un argomento del quale un intelligente, per quanto lo esamini, e per quanto ne vada cogliendo le determinazioni accidentali, non raggiunge la vera essenza.

Ciò che è principalmente prodotto dall'istinto si distingue dunque da ciò che è prodotto dall'intelligenza per il fatto che, nel primo, l'essenziale è certamente conseguito, l'accessorio o accidentale è conseguibile; quando, nel secondo, l'accessorio è più o meno espresso, l'essenziale è necessariamente da esprimere.

Possiamo ora, applicando questo principio all'arte drammatica, stabilire in cosa si distingue il dramma prodotto dell'istinto dal dramma composizione dell'intelligenza.

Sono tre, come abbiamo visto all'inizio, le parti oggettive del dramma, e di quelle oggettive dobbiamo occuparci, considerando un prodotto compiuto; esse sono le persone, l'interazione tra le persone e la *fabula*.

L'essenziale, quanto alle persone, è che siano naturali e umane, e, siccome si manifestano nel dialogo, la prima virtù del drammaturgo sta, su questo punto, nello scrivere un dialogo naturale; quanto all'interazione tra le persone, l'essenziale è che questa derivi dai loro caratteri, e non dalla *fabula*, la quale deve essere la condizione, e non la causa, dell'interazione; quanto alla *fabula*, che sembri provenire dall'interazione dei caratteri e non dall'invenzione dell'autore, sembri accadere perché essi esistono e non affinché esistano - che sembri, in verità, essere non *fabula*, ma vita.

Sembra, senza dubbio, che questi requisiti oggettivi degli istinti drammatici, perché facili da esporre, siano anche facili da ottenere; riterrete che un'intelligenza accortamente applicata riuscirà, senza grande sforzo, nella sua esecuzione. Come in tutto ciò che è istinto, così sembra e così non è. Considerate, con sicurezza critica, qualsiasi dramma notoriamente celebre; vedrete quanto raramente il dialogo, l'interazione, l'azione, sono come la vita, quanto raramente la produzione drammatica presenta quei segni propri del prodotto dell'istinto. Di scrittori intelligenti ve ne sono molti, perché vi sono molti uomini intelligenti, e lo sono ancor più se colti; il drammaturgo di istinto, però, deve nascere tale, e la natura è meno prodiga di valori di quanto lo siano gli uomini nell'imitarla.

Lo si vedrà meglio se faremo attenzione agli aspetti accessori, oltre che agli aspetti essenziali, del dramma. Sono accessori principali del dramma: quanto alle persone, che il loro dialogo si svolga in un linguaggio comprensibile e, per quanto è opportuno, buono; quanto all'interazione tra le

persone, che non sia assurda nei suoi motivi; quanto alla *fabula*, che sia plausibile e, per quanto possibile, nuova. Questo, certo, lo potrete trovare accompagnato con altre qualità, nei drammaturchi di istinto che siano anche colti; ma anche, senza queste altre qualità, nei buoni scrittori che l'intelligenza, non il Destino, ha reso drammaturchi.

VI.

Provato che un drammaturgo è tale per istinto, con ciò non è provato che egli sia un drammaturgo di valore, ma solo che può esserlo. Essere istintivi è la condizione del valore, non il valore stesso. Determinati, dunque, i segni necessari dai quali riconoscere subito il prodotto dell'istinto, sarà ora opportuno scoprire quale possa essere il criterio sicuro con il quale, in quel prodotto, distinguere l'istinto maggiore dal minore, determinare, di un istinto, e perciò di chi lo possiede, quanto valga e perché valga.

Ci servirà da guida in questa scoperta la distinzione, che è ancora da fare, tra l'intelligenza e l'istinto, distinzione relativa ai mezzi che utilizzano.

L'intelligenza, avendo come oggetto l'universale o generale, ha per mezzo necessariamente il particolare; come potrebbe raggiungere l'universale se non partendo dal particolare, che estrae dalla sensazione, sulla quale si basa, e che solo del particolare ha conoscenza? L'istinto, avendo per oggetto il particolare, ha per mezzo necessariamente il generale; perché, come potrebbe cercare il particolare se non guidato dal generale che estrae dall'intelligenza, attraverso la quale si manifesta, e che solo al generale si applica?

Inoltre, avendo per mezzo il particolare e per natura l'estensione, l'intelligenza si alimenta con quanto di particolare la amplia e la sviluppa, le consente di generalizzare con più facilità - idee particolari, fatti concreti, sensazioni definite, con le quali la memoria si nutre e la ragione si istruisce. Avendo, al contrario, per mezzo il generale e per qualità l'intensità, l'istinto si alimenta con quanto di generale lo concentra e lo definisce, gli conferisce maggiore esattezza nell'operare - non fatti, ma risultati; non sensazioni, ma stimoli; non idee particolari, ma generali.

Poiché l'intelligenza ha come oggetto l'universale o generale e l'estensione come qualità, il suo valore o forza risiederà nell'ampiezza con la quale generalizza; avendo, però, la proprietà d'essere passiva e di ricevere tutti i fatti o le idee particolari che la sensazione le affida, e siccome non tutti questi confluiranno nelle generalizzazioni che le spetta fare, ne consegue che non c'è tra ciò in cui consiste la sua forza e ciò in cui consiste la sua

esperienza una correlazione perfetta, poiché, non le idee particolari che recepisce, ma l'uso che di esse fa, denota la sua forza.

Il valore dell'istinto, avendo questi come oggetto il particolare e come qualità l'intensità, consiste nella completezza con la quale si impadronisce dell'oggetto particolare a cui tende, della sua essenza, che è ciò che lo denota come particolare. Dal momento che ciò che denota una cosa come particolare è l'idea generale che definisce la specie alla quale questo particolare appartiene, e dato che l'essenza di un oggetto, limitata per natura, si definisce necessariamente per un numero limitato di idee generali, l'istinto si impadronirà tanto più completamente dell'oggetto quanto più compiutamente possiede idee generali possibili, che nello specifico concorrano al fine di definire l'essenza di questo oggetto. E siccome l'istinto è per natura attivo, e perciò non solo ricerca, invece di recepire, l'esperienza, ma ricerca solamente quella che gli conviene, rigettando come inutile ogni altra, il numero di idee generali, trattenuto tra quelle possibili, convenienti al suo fine, dipenderà dalla sua forza, quindi dalla forza con la quale avrà teso a quel fine, e avrà perciò cercato i mezzi per raggiungerlo.

Vediamo, dunque, che la completezza con la quale si impadronisce dell'essenza dell'oggetto particolare al quale si applica, e il numero delle idee generali che manifesta, tra quelle possibilmente convenienti al suo fine, servono indifferentemente a denotare il valore o la forza di un istinto. Perciò, dato che nell'intelligenza è l'uso del contenuto, e non il contenuto, a denotare la forza, nell'istinto il contenuto e il suo uso sono esattamente correlativi, o coestensivi, così che l'uno o l'altro sono in grado di denotarlo. E poiché di questi due segni del valore, il segno veramente oggettivo è il contenuto, che consiste in idee generali che l'uso necessariamente ha manifestato, ne consegue che, per indagare il valore di un istinto, ci servirà da indizio assolutamente certo il numero di idee generali tra le possibili di cui questo istinto dimostri di essersi valso per concorrere al suo fine.

VII.

Delle due parti di cui si compone questa distinzione, quella relativa all'intelligenza sarà stata senz'altro capita; quella relativa all'istinto, in quanto più complicata, è possibile che lo sia stata meno; e siccome, considerando il fine a cui miriamo, ci interessa soprattutto comprendere bene ciò che qui è stato chiarito in merito all'istinto, riteniamo sia opportuno fare un passo in avanti e, con un semplice esempio, seguendo l'intero per-

corso di ciò che abbiamo avuto occasione di affermare sull'istinto, render del tutto chiara la spiegazione.

Valga da esempio l'istinto di mangiare. L'istinto di mangiare ha per fine operare - l'operazione, o azione, di mangiare. Ha per qualità l'intensità, perché il più sicuro istinto di mangiare sarà quello che più sicuramente sceglie di mangiare solo quello che è mangiabile; non l'estensione, poiché di un maniaco che, oltre a quello che tutti mangiano, mangiasse la terra, non diremmo che abbia un istinto di mangiare più perfetto di quello di un uomo comune. Ha per oggetto il particolare, perché ciò che si mangia deve essere una cosa particolare, o concreta; di certo si alimenterebbe male chi mangiasse pane virtuale e l'idea della carne. Ha per mezzo il generale, perché sceglie, tra tutte le cose, quelle che hanno in comune la proprietà di essere mangiabili, cioè, quelle che hanno in comune l'idea generale di edibilità; e a questa idea generale quell'istinto ne aggiunge, il più delle volte, delle altre, come la gustabilità, l'utilità ecc. Ma queste idee generali non potranno essere in gran numero, perché l'essenza dell'oggetto, il suo essere mangiabile, è, in quanto tale, limitata. Infine, il più perfetto istinto di mangiare si misura dall'applicazione, per chi lo possiede, del maggior numero di idee generali possibili, che concorrano allo scopo di mangiare, cioè a definire l'essenza di un oggetto in relazione al suo essere mangiabile. Chi, nel mangiare, si fa guidare solo dalla edibilità, avrà un istinto di mangiare inferiore a chi si fa guidare dalla gustabilità; e via dicendo.

Non sarà forse superfluo aggiungere che, nel lasciarsi guidare da queste idee generali, l'istinto - siccome differisce dall'intelligenza, e perciò, in sostanza, non è cosciente - fa di esse un uso inconscio; non sa che sono idee, né che sono generali, né che le ha apprese, né che dovrà apprenderle. Dal momento che, però, le idee generali sono oggetto dell'intelligenza - e per questo abbiamo detto che l'istinto le estrae dall'intelligenza, anche se non intendevamo dire che lo faccia coscientemente -, e dal momento che dunque non solo l'istinto, e inconsciamente, ma anche l'intelligenza, e consciamente, può apprenderle e applicarle, sarà inoltre opportuno spiegare come sia possibile distinguere, nello stesso prodotto in cui intervengono l'istinto e l'intelligenza, quali, delle idee generali che sembrano applicate, provengano da quello, quali derivino da questa.

Sapendo ora in che cosa il prodotto dell'istinto si distingue da quello che l'intelligenza realizza, non ci saranno dubbi sul fatto che, tra le idee generali, concorrenti a un certo fine, che appaiono nel prodotto, saranno dell'istinto quelle che si troveranno integrate in ciò che nel prodotto è

essenziale, saranno solo dell'intelligenza quelle che semplicemente si troveranno collegate ai suoi accessori, o li andranno a costituire.

Detto ciò, potremo entrare nell'applicazione specifica di quanto in termini generali si è stabilito.

vili.

Abbiamo, quindi, che il valore o forza di un istinto si misura oggettivamente dal numero delle possibili idee generali utilizzate che concorrono al suo fine. Sono tre gli istinti del drammaturgo - l'istinto psicologico, drammatico, artistico. Quali sono le possibili idee generali che concorrono al fine di ciascuno di essi?

Poiché non si tratta semplicemente di istinti, ma di istinti intellettuali, queste idee sono necessariamente di due ordini per ciascuno di essi: quelle che concorrono a ciascun istinto in quanto intellettuale, e quelle che concorrono a ciascun istinto in quanto psicologico, o drammatico, o artistico. Entrambi questi ordini di idee definiscono l'essenza dell'oggetto di ciascuno di questi istinti; ma le prime idee, in quanto relative al genere, definiscono l'essenza primaria, le seconde, in quanto relative alla specie, l'essenza secondaria.

Consideriamo il primo ordine di idee - quelle che concorrono a un istinto intellettuale semplicemente in quanto tale. Siccome è un istinto, ha come oggetto il particolare, ma, in quanto intellettuale, ha per oggetto questo particolare nel suo aspetto universale. Siccome, però, l'aspetto universale di un oggetto particolare consiste semplicemente nell'essere universalizzabile, e Tessere universalizzabile deriva dall'idea generale di universalità, ne consegue che, infine, questo ordine di idee è solo un'unica idea per qualunque istinto intellettuale - l'idea generale di universalità.

Se applichiamo questo principio ai tre istinti del drammaturgo, vedremo che l'idea generale di universalità, quanto all'istinto psicologico, fa sì che ciascun individuo crei, non solo in quanto particolare ma anche in quanto universalizzabile, cioè, in modo che, senza sm presentativo dell'umanità; quanto all'istinto drammatico, essa fa sì che ogni azione possa darsi, non solo in quanto particolare, ma anche come rappresentativa dell'azione umana; quanto all'istinto artistico, l'idea generale di universalità è tale da dare, sia all'insieme del non solo il suo particolare significato, ma anche il suo significato generale.

Ci servirà da esempio, per chiarire queste affermazioni, il modo in cui Shakespeare utilizza l'istinto psicologico. Gli psichiatri, che in materia sono

competenti, ammettono che la persona del Re Lear rappresenta il disegno perfetto di un caso di demenza senile; noi, semplicemente uomini, non abbiamo bisogno d'essere dementi senili per sentire, nella sua totalità così come ad ogni passo, la verità umana di quella persona. Essendo, poi, così rigorosamente data come particolare da poter valere come caso per un diagnostico, ma, nello stesso tempo, così rigorosamente data come generale, che chiunque di noi può fare a meno di sapere ciò per poterla sentire, la persona di Lear denota l'uso che l'istinto psicologico di Shakespeare fa dell'idea generale di universalità. Nello stesso autore si trova, stando a quanto sostengono le medesime autorità, un buon numero di casi analoghi, come il caso di istero-nevrastenia di Amleto e quello di istero-epilessia di Lady Macbeth.

In questo momento, però, ci accorgiamo che le caratteristiche oggettive dell'uso dell'idea di universalità che l'istinto del drammaturgo fa, coincidono con quelle caratteristiche che abbiamo detto essere indicative dell'essenza del dramma, e che servivano a denotare l'autore in quanto drammaturgo di istinto o drammaturgo di intelligenza. Se è così, l'idea generale di universalità serve solo a denotare l'essenza dell'istinto intellettuale in quanto tale, non a misurare il suo valore o la sua forza. Non che in assoluto non serva a ciò, o non vi siano tra i drammaturghi di istinto gradi o quantità differenti dell'applicazione dell'idea di universalità. Questa idea, tuttavia, non fornisce nessun indice oggettivo con il quale misurare il valore dell'istinto. Perciò, rinunciando ad essa per questo scopo, torniamo al secondo ordine di idee, che, relative alla specie e non al genere dell'oggetto di ogni istinto drammatico, definiscono la sua essenza secondaria.

IX.

Le possibili idee generali utili ai fini degli istinti, non più intellettuali, ma psicologici, drammatici e artistici del drammaturgo, sono necessariamente quelle idee generali che orientano la psicologia, la critica drammatica, l'estetica, poiché sono queste discipline a definire gli oggetti di quegli istinti. Dal momento che, tuttavia, queste discipline provengono dall'attività dello spirito nella ricerca inesauribile della verità, non potremo determinare tutte le idee generali che rientrano in ciascuna di queste discipline, ma solo quelle che si sono stabilite fino ad una certa epoca; e questa epoca deve essere, per qualunque drammaturgo, l'epoca in cui vive. Per l'applicazione finale dei principi che abbiamo scoperto ad un drammaturgo del nostro tempo, dobbiamo poi stabilire quali siano le idee generali che definiscono la cultura psicologica, la cultura drammatica e la cultura artistica

della nostra epoca. Il talento di un drammaturgo sarà rivelato dal numero delle idee di cui ciascuno dei suoi istinti si è servito. Dinnanzi a un caso come quello di Shakespeare, il cui istinto psicologico si è valso di idee psichiatriche che la sua epoca non poteva fornirgli, diremo che si tratta di un drammaturgo, non già di talento, ma di genio; ma un drammaturgo di genio, poiché si serve, grazie alla divinazione dell'istinto, di idee generali che la cultura non ha ancora scoperto, e che per essa, quindi, possono valere sia come idee giuste da scoprire che come deviazioni dalla retta via, non può mai essere apprezzato dai suoi contemporanei, tranne che da uno il cui istinto sia di portata equivalente al suo. Tale avvertenza serve ad indicare che una ricerca ragionata come quella che stiamo conducendo potrà, una volta chiarificata, accertare nella misura esatta il talento di un drammaturgo; non potrà determinare se, oltre al talento, questi abbia genio.

Quali sono, tuttavia, le idee generali che orientano la cultura della nostra epoca nella psicologia, nella critica drammatica, nell'estetica? Lo vedremo; e siccome quelle relative alle ultime due discipline sono in numero minore e di ordine più semplice, inizieremo da queste, lasciando quelle che si riferiscono alla psicologia ad una trattazione successiva. (...)

[ms.] [1914?]

[Teatro Statico]

Definisco teatro statico quel teatro il cui intreccio drammatico non costituisce azione - cioè, dove le figure non solo non agiscono, perché non si spostano né parlano di spostarsi, ma neppure hanno una sensibilità capace di produrre azione; dove non vi è conflitto né un compiuto intreccio. Si dirà che questo non è teatro. Credo che lo sia, perché credo che il teatro tenda al teatro meramente lirico, e che l'intreccio teatrale consista, non nell'azione e nemmeno nella progressione e consequenzialità dell'azione, ma, più comprensivamente, nella rivelazione degli animi attraverso lo scambio di parole e nella creazione di situazioni (...). Senza azione può comunque esservi rivelazione degli animi, e può esservi creazione di situazioni di inerzia, momenti dell'animo senza finestre o porte che diano sulla realtà.

5-

[datt.] [9 marzo 1914]

[L'arte della rappresentazione]

La base dell'interpretazione drammatica è la distorsione. L'arte dell'attore consiste nel servirsi del dramma dell'autore per dare dimostrazione della sua capacità interpretativa. Una rappresentazione teatrale è come una sbarra sulla quale un attore esibisce le sue abilità ginniche. Lo limitano solo le necessarie condizioni della sbarra: può fare con essa solo un numero limitato di cose, ma le può fare in un migliaio di singoli modi.

Inoltre, l'interpretazione drammatica ha tutte le attrattive della falsificazione. Tutti noi amiamo il falsificatore. È un sentimento molto umano e assolutamente istintivo. Tutti adoriamo l'inganno e la simulazione. L'interpretazione drammatica riunisce ed intensifica, attraverso il carattere materiale e vitale delle sue manifestazioni, tutti i bassi istinti dell'istinto artistico - l'istinto dell'enigma, l'istinto del trapezio, l'istinto della prostituta. È popolare e apprezzata per queste ragioni, o, piuttosto, per questa ragione.

La sete di gloria dell'artista si incarna nella sete d'applausi dell'attore. Il comparire davanti al pubblico è una bassezza. Le assemblee sono moltitudini che, se non sudano nel corpo, quanto meno sudano nelle emozioni.

Tutti gli spiriti gretti adorano parlare. Essere verbosi è già in sé volgare. La sola cosa che rende interessante la verbosità è la bestemmia e l'oscenità, poiché queste cose sono in «carattere» con quella. La verbosità che manca di parole oscene e frasi grossolane è femmina, e quindi volgare.

Note ai testi

Appunti per un'estetica non aristotelica, di Alvaro de Campos (pp. n-20). Con la firma dell'eteronimo Alvaro de Campos gli *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* comparvero in due parti, nel numero di dicembre del 1924 e nel numero di gennaio del 1925, su «Athena», «revista de arte» diretta da Fernando Pessoa e dal pittore Ruy Vaz. Gli *Apontamentos* furono in seguito pubblicati in PDE (pp. 147-161), da cui traduciamo, insieme all'articolo di presentazione della rivista, scritto da Fernando Pessoa, e al saggio di Alvaro de Campos *O que é a metafísica?*, intervento discusso sulla stessa «Athena» dalla penna del poeta Mário Saa. Appaiono oggi inseriti, in una più recente pubblicazione portoghese, nel volume; F. Pessoa, *Critica. Ensaio, artigos e entrevistas* nell'edizione di Fernando Cabral Martins presso Assirio & Alvim, Lisboa 2000 (pp. 236-245). All'ingegnere navale laureatosi a Glasgow che, al suo rientro a Lisbona, da avanguardista inventerà il Modernismo portoghese, Pessoa affida la sua scrittura poetica in un primo momemo vitalistica, whitmaniana (*Ode Triunfal*, 1914) e impulsiva, provocatoria (*Ultimatum*, 1917), poi, nella maturità, disillusa e nichilista (*Aniversario*, 1930, e *Tabacaria*, 1933). Gli *Apontamentos*, dunque, appartengono ad un momento di transizione nel quale Pessoa-Campos, tra relativismo scientifico e adesione alla poetica del paganesimo, mostra di aver assimilato le esperienze dell'estetismo europeo, e, in particolare, l'ellenismo di Walter Pater.

Erostrato. Saggio sulla fama postuma delle opere letterarie (pp. 21-62). Postumo, in PE, cap. vili, *Erostratus. Ensaio sobre a fama póstuma de obras literarias* (pp. 179-293). *Erostratus* è costituito di 38 frammenti dattiloscritti, in lingua inglese, senza datazione certa (la data probabile attribuita ad alcuni di essi dai curatori è il 1925). Il saggio che qui traduciamo dall'edizione portoghese di Atica si presenta integrato, per l'affinità dei temi trattati, con alcune pagine manoscritte (frammenti nn. 39-45), probabilmente stilate tra il 1915 e il 1917, che portano il titolo di *Impermanence* e sembrano, in realtà, una sorta di redazione più sintetica di *M'Erostrato*. Anche questi testi sono scritti in inglese, eccetto il frammento n. 42, in portoghese. Ricordiamo che nel 2000 è stata pubblicata una nuova edizione di *Erostrato*, a cura di Richard Zenith, dal titolo *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, Assirio & Alvim, Lisboa.

L'arte moderna è arte del sogno (pp. 63-68). Postumo, in PE. Questo insieme di frammenti manoscritti, datati ipoteticamente 1913, sono inseriti nelle PE nel cap. VII, *Sobre escolas literarias* (pp. 156-160). Sono testi, in alcuni casi brevissimi, per noi di particola-

re interesse in quanto, indicando chiaramente nel sogno quella dimensione «estetica» che può restituire all'arte e alla civiltà moderna audacia e forza di idealizzazione, introducono Pessoa in un dibattito - in quegli anni comune a molte poetiche e teoriche dell'avanguardia artistico-letteraria - sul potere di penetrazione della realtà proprio del sogno. Progresso, scienza, industrializzazione, democrazia, sarebbero dunque responsabili di aver reso ogni cosa conoscibile e praticabile, eseguibile, ma rinunciando in cambio a quel «pensiero dell'impossibilità» che l'arte può coltivare mettendo tutto «dentro il proprio sogno». In tale direzione, queste riflessioni si presentano come il naturale completamento di quella poetica del sogno come «cosa reale dal di dentro» di *Tabaccheria*, così come del «non so chi mi sogno» di *Pioggia Obliqua*, poetica attribuibile al Pessoa ortonimo e non solo.

Frammenti di estetica (pp. 69-96). Postumo, in PE. Nell'originale, i frammenti n. 3, n. 4, n. 19 sono in lingua inglese. Ai *Frammenti di estetica* corrispondono le pagine che in PE sono raccolte nel cap. I sotto il titolo di *Aforismos e fragmentos sobre a arte* (pp. 1-38). Il frammento n. 26, / *criteri a cui l'opera d'arte obbedisce*, è invece la traduzione di una pagina pessoana contenuta in OP (pp. 217-218). Quasi sempre annotazioni brevi (ad eccezione di uno scritto più consistente, *Introduzione all'Estetica*), questi frammenti ci introducono nel laboratorio della scrittura teorica pessoana e di quella che, con le dovute cautele, potremmo definire la sua poetica esplicita. In alcuni casi rappresentano abbozzi di scritti in seguito redatti in forma più organica, come ad es. il n. 13 (*Frammento del primo abbozzo del saggio sul dramma Octávio di Vitoriano Braga*), o che rinviano a progetti, come il n. 6 (*Storia di una Dittatura o Estetica*), il cui titolo si riferisce appunto al progetto di una storia della dittatura di João Franco. La lettura di altri frammenti è invece da associare ad articoli o saggi da Pessoa editi in vita. Il n. 21 è evidentemente una prima stesura (1924) dattiloscritta di parte dell'articolo di presentazione della rivista «Athena» (inserito in PDE, si veda in particolare la p. 131); così come il n. 23, *L'influenza dell'ingegneria nelle arti razionali*, dattiloscritto sempre del '24 con un'annotazione finale manoscritta, rinvia subito, per le questioni affrontate e per il tono, agli *Appunti per un'estetica non aristotelica* di Alvaro de Campos. Esistono traduzioni italiane di alcuni dei frammenti, rintracciabili in «crestomazie» o sparse in contesti editoriali che privilegiano una lettura aforistica e comunque non interessata a offrire un quadro d'insieme della riflessione pessoana sull'arte e l'estetica. Si vedano due antologie di aforismi pessoani: *Aforismi sull'arte* a cura di S. Naglia in «Micromega», n. 5, dicembre 1997, pp. 216-218; *La divina irrealtà delle cose. Aforismi e dintorni*, a cura di G. Boni, Passigli, Firenze 2004.

Bilancia di Minerva. La critica letteraria (pp. 97-104). Nell'originale, lo scritto n. 4, dal titolo *Uselessness of criticism*, è in lingua inglese. Sono stati qui tradotti i testi contenuti nel cap. II, *Da critica e da historia literaria*, delle PE (pp. 39-50). Nel 1913 Pessoa inizia una collaborazione con il giornale «Teatro. Jornal de Arte» nella colonna intitolata «Balança de Minerva». Per la colonna del 22 novembre scrive l'articolo *Aferido* (in relazione al quale vanno letti i frammenti manoscritti 2 e 3 di questa sezione), seguito dagli articoli del 29 dello stesso mese (*Algumas considerações sobre a obra do Sr. João de Barros*), e del 6 dicembre dello stesso anno (*Palqueiros*). Le pagine pessoane pubblicate su «Teatro» sono state successivamente raccolte in: *Obras em Prosa de Fernán-*

do Pessoa. *Páginas sobre Literatura e Estética*, organiza^{ção}, introdução, notas e bibliografia básica atualizada de Antonio Quadros, Publicações Europa-América Lda, Mem Martins 1986.

La poesia (pp. 105-116). Postumo, in PE, questa sezione traduce il cap. IV, *Sobre a Poesia* (pp. 67-81). Nell'originale, i frammenti n. 7 e n. 10 sono in lingua inglese. Particolarmente interessante per noi è la lettera datata giugno 1930 indirizzata al poeta, prosatore e medico Adolfo Correla da Rocha (S. Martinho da Anta, 1907-Coimbra, 1995). Noto con lo pseudonimo letterario di Miguel Torga, che utilizza a partire dal 1934, Adolfo Rocha collabora con la rivista «Presenta» sin dalla sua fondazione (1927), per abbandonarla nel 1930. Nel 1928 pubblica il suo primo libro di poesia, *Ansiedade*, a cui segue nel 1930 la raccolta *Rampa*, e probabilmente a quest'ultima Pessoa si sta riferendo quando scrive a Rocha illustrando la sua idea del processo della creazione poetica e consigliando al poeta un maggiore equilibrio stilistico, ovvero di «distribuire più uniformemente l'intellettualizzazione sull'estensione della sensazione», di «metter(la) a fuoco in un punto nitido e universalmente trasmissibile», perché si può essere spontanei «senza aver bisogno di sovrintellettualizzare troppo o ricorrere a un'attività riflessiva o critica».

La letteratura europea (pp. 117-140). Postumi, in PE, questi testi sono raccolti nel cap. IX, *Fragmentos sobre literatura europeia* (pp. 297-346). Nell'originale, i frammenti n. i, nn. 3-5, nn. 8-10, n. 12, sono in lingua inglese. Questa sezione presenta scritti su Shakespeare, Milton, Dickens, Tennyson, Keats, Nietzsche, Hugo, Anatole France, pagine che svelano i gusti letterari e alcune variazioni dello stile critico di Pessoa. L'evidente «anglo-mania» che sostiene l'interesse e l'ammirazione pessoana per i grandi geni dell'umanità, e soprattutto per Shakespeare, Milton, Dickens, risale agli anni della prima formazione anglosassone a Durban, in Sudafrica (1896-1905), e si traduce, negli anni successivi, nel tentativo di organizzare intorno a questi «oggetti» un sistema critico analitico e deduttivo. Se, rispetto ai *Pickwick Papers* di Dickens (n. 8), libro supremo e coinvolgente che confessa di leggere e rileggere «come se non facesse altro che ricordare», Pessoa si affida ad una lettura più intuitiva, quasi affettiva, quando scrive di Shakespeare (nn. 3-5), mette in campo un'indagine sulle componenti del temperamento del drammaturgo, sulla costitutiva istero-nevrastenia del genio lirico, fa una diagnosi (quasi un'autodiagnosi) del suo potere creativo, mandato in frantumi dalla tensione e dalla oppressione della vita («Non è altro che brandelli di se stesso»). Così, nell'intessere un elogio del diletterismo (n. 15), Shakespeare, come Goethe, divengono esempi del più grande diletterismo (mentre diletante vero non è Anatole France, semplicemente curioso per la superficie di tutto) poiché vivono profondamente, con il pensiero e con l'emozione, proprio come nel personale progetto estetico dello stesso Pessoa, tutti i possibili aspetti della realtà illusoria. Lo stesso spirito di analisi si associa, poi, nelle pagine su Victor Hugo lirico (nn. 12-14), alla vivacità di una osservazione critica che muove da alcune fondamentali categorie retoriche e stilistiche (pensiero per immagini, metafora, associazione di idee, luogo comune), oltre ad impegnarsi in una radiografia delle attitudini mentali (intelletto, intuizione, sensibilità) dello scrittore francese.

L'artista (pp. 141-156). Postumi, in PE, i testi tradotti sono inclusi nel cap. VI, *Sobre o artista* (pp. 119-138). Neiroriginale, il frammento n. i è in lingua inglese. Il frammento n. II, *Funzione dell'artista*, inserito in questa sezione, è invece raccolto in OP (pp. 223-225).

Il dramma (pp. 157-178). Postumo, in PE, cap. v, *Sobre o drama* (pp. 85-115). Queste note teoriche sul dramma furono elaborate da Fernando Pessoa in occasione dell'uscita del dramma di Vitoriano Braga, *Octdvio*, rappresentazione in 3 atti (J. Rodrigues, Lisboa 1927) scritta nel 1912-1913 e messa in scena per la prima volta al Teatro Nacional di Lisbona nel 1916. Si tratta di pagine dattiloscritte in lingua portoghese, nelle quali sono riconoscibili un primo abbozzo, un secondo testo provvisorio e l'ultima versione di un ipotetico «saggio», pagine risalenti probabilmente al 1915-1916, secondo le indicazioni fornite dai curatori della trascrizione dei testi originali. Seguono una breve riflessione manoscritta sul *Teatro statico*, con data probabile 1914, e una pagina dattiloscritta, *L'arte della rappresentazione*, in lingua inglese, del 9 marzo 1914.

Postfazione

di Micia Petrelli

*a Paolo Bagni
in memoria*

Ê

I. Che non sia possibile parlare propriamente di un'«opera» di Fernando Pessoa è questione che la complessa vicenda editoriale della sua produzione inedita continua a dimostrare; con tutti i problemi che i successivi ritrovamenti hanno in tempi diversi portato all'evidenza, problemi legati alle dimensioni e alle condizioni frammentarie nelle quali la grande maggioranza degli scritti veniva a trovarsi. Tra questi, i testi inediti riconducibili ad una fittissima e ininterrotta riflessione teorica ed estetica, raccolti nelle *Páginas de Estética* e *de Teoria e Crítica Literarias*¹. Ma è nonostante, o forse grazie proprio alla loro natura frammentaria e discontinua, che diviene per noi riconoscibile nel ricorrere ossessivo di formule, temi, procedimenti espressivi e micro-movimenti della scrittura, una rete di pensieri rivelatori della *unità disgiunta* della riflessione sull'arte e la letteratura dell'inventore e teorizzatore dei maggiori movimenti dell'avanguardia portoghese nei primi decenni del Novecento². Allo stesso modo, proprio quando si decide, come spesso è accaduto, di adottare nella riorganizzazione dei suoi scritti un criterio di raccolta dei materiali, per necessità, di tipo tematico, può verificarsi che appaiano associati e contigui frammenti che, per il loro appartenere a fasi diverse anche molto distanti dell'elaborazione poetica dell'autore, oppure a voci eteronimiche dialoganti e impegnate in un vero e proprio dibattito, svelano un pensiero fluttuante, a volte persino contraddittorio. Ed è proprio questa particolare «situazione» nella quale una significativa quantità

¹ PE.

² Animatore e «provocatore» della vita culturale portoghese, Fernando Pessoa fu l'inventore delle avanguardie moderniste, e insieme all'amico Mario de Sá-Carneiro (dal 1916 trasferitosi a Parigi), ad Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Armando Côrtes-Rodrigues, aprì il Portogallo a quanto in quegli anni si andava producendo in Europa.

della sua produzione in prosa viene a trovarsi, produzione di scrittura, dunque, non di opere, che non aveva subito da parte dello stesso autore le revisioni e gli adattamenti a cui un testo da destinare al pubblico dei lettori è normale che venga sottoposto, è proprio questa situazione a consentirci una penetrazione non condizionata del suo pensiero. Perché se è vero che i momenti diversi di un processo riflessivo sono sempre legati ad uno svolgimento anche cronologico che può implicare mutamenti di interessi, radicali cambiamenti di rotta, ripensamenti, come accade nella produzione intellettuale degli eteronimi, in questi scritti frammentari diviene più che mai evidente come l'invenzione eteronimica contribuisca a ricondurre sull'asse della simultaneità (non sono stati Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro Campos, generati in un solo giorno?)³ le più divaricate ed asimmetriche posizioni teoriche, gli stili discorsivi più distanti ed eterogenei, posizioni e stili a loro volta con una propria vita e un proprio percorso interno. Ed è di questo singolare svolgimento di un pensiero che sa dispiegarsi nello stesso lasso di tempo in una pluralità di scritture che si deve tener conto quando ci si interroga sulla unità di orientamento della teoria estetico-letteraria di un autore come Pessoa.

2. All'interno di quella che, ad uno sguardo d'insieme, possiamo definire la riflessione esplicita e consapevole dell'autore sulla letteratura e sull'arte, la polemica contro il romanticismo della fase tardiva, in particolare contro il simbolismo francese, rappresenta il nodo centrale da cui prendono avvio, insieme a molte delle sue speculazioni private, le poetiche moderniste in Portogallo: dal classicismo di Antonio Mora, filosofo pagano e portavoce del poeta dell'«epicureismo triste» Ricardo Reis, alle teorie estetiche sensazioniste di Alvaro de Campos. Ma se, soprattutto in ambito letterario, Pessoa ortonimo muove da una condanna degli abusi del romanticismo e delle degenerazioni prodotte dal soggettivismo esagerato che impedisce la

³ È dalla nota *Lettera a Adolfo Casais Monteiro* sulla genesi degli eteronimi, del 13 gennaio 1935, che apprendiamo le circostanze nelle quali Pessoa creò «una *coterie* inesistente», ovvero in cui a lui «apparvero» Albeno Caeiro, il maestro, e i discepoli Ricardo Reis e Alvaro de Campos. «Alla fine, un giorno in cui avevo desistito - era l'8 marzo 1914 - mi avvicinai a un alto comò e, preso un foglio di carta, cominciai a scrivere, in piedi, come scrivo ogni volta che posso. E scrissi trenta e passa poesie, di seguito, in una specie di estasi di cui non riuscirei a definire la natura. Fu il giorno trionfale della mia vita, e non potrò più averne un altro simile». F. Pessoa, *Lettera a Adolfo Casais Monteiro sulla genesi degli eteronimi*, in L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*. Il Melangolo, Genova 2004, p. 267.

capacità di costruzione e subordina l'intelligenza all'emozione, in un altro luogo non manca di teorizzare un'estetica dell'intuizione secondo la quale l'arte è semplice espressione di una emozione e non prodotto di un lavoro consapevole;

L'arte è solo e semplicemente l'espressione di un'emozione. [...] Il gesto stesso è artistico, a seconda che sia o meno interpretazione di un'emozione**.

Emozione che non sia vaga, pensiero che lo sia, non servono. Per i poeti francesi moderni è il contrario: sono nitidi e (...) nell'emozione, e vaghi, deplorabilmente vaghi, *nell'idea*".

L'artista non esprime le sue emozioni. Il suo bisogno non è questo. Esprime, delle sue emozioni, quelle che sono comuni agli altri uomini. Parlando paradossalmente, esprime solo quelle sue emozioni che sono di altri. Con le emozioni che gli sono proprie, l'umanità non ha niente a che vedere".

La soluzione alle degenerazioni tardo-romantiche viene così indicata nell'adozione dei criteri di «unità», «universalità» e «oggettività» derivati dal classicismo greco. Una visione della grecità astratta e incorporea che non evoca, come in molte poetiche moderne, figure e miti dell'antichità (siamo lontani dal dionisiaco nietzschiano), ma perviene ad una interpretazione del classicismo secondo categorie di oggettività e secondo una dottrina del paganesimo a cui affida il compito di operare una palingenesi dalle deviazioni dei tempi moderni. Contro il falso individualismo romantico, l'estetica classica secondo Pessoa possiede i requisiti perché nella poesia del Novecento, secolo animato da un «desiderio di intelligenza», l'«Ordine», intellettuale e impersonale, si concili con le acquisizioni emotive e immaginative dei tempi più recenti.

In *Erostrato*, saggio per frammenti - potremmo definirlo così - seguito dalle pagine più sintetiche e per certi versi più efficaci di *Impermanenza*, il tema dell'immortalità e della fama postuma delle opere letterarie viene ricondotto alle leggi dell'evoluzione. È evidente che Pessoa aveva avvicinato la lettura dei «classici» della letteratura filosofica dell'Ottocento positivistica accedendo in qualche caso a versioni antologizzate dei testi di Spencer, e dunque assimilando formule e attingendo i propri riferimenti più alla «vulgata» positivista che alla diretta frequentazione del vivo dibattito pri-

* *Frammenti di estetica*, n. 6: *Storia di una Dittatura o Estetica*.

s *Frammenti di estetica*, n. 9: *Le deviazioni ideative della poesia moderna*.

* *Frammenti di estetica*, n. 15: *Ritorno degli dèi: Estetica*.

monovecentesco su scienza e filosofia⁷. Così, dalla «scienza psicologica» e dalla «filosofia scientifica», entrambe condotte su base fisiologica, fa derivare i concetti dominanti della cultura del tempo: l'uomo come prodotto dell'ereditarietà e dell'ambiente, ma anche, via Freud, il condizionamento della sessualità sui fatti psichici*.

Temi che ritornano nelle pagine sul *Dramma*, dove si mostrano, potremmo quasi dire, allo stato puro, i tratti tipici della maniera pessoana di articolare una «investigação raciocinada»: dal movimento virtuoso con il quale gli argomenti vengono fatti agire, alla fitta tramatura logica con la quale il pensiero teorico si organizza. Su tale «disposizione» del ragionamento, che nel suo impianto generale ricalca visibilmente il modello aristotelico, si innesta, poi, un intreccio di motivi che attinge a linguaggi disciplinari differen-

⁷ Tra i volumi ritrovati nella biblioteca di Pessoa sono presenti due edizioni, francese e inglese, de *L'origine della specie* (Ch. Darwin, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*, trad. sur l'édition anglaise définitive par Ed. Barbier, Schleicher Frères, Paris 1865, e *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*. Watts and Co., London 1903). Sembra non compaia invece Taine, mentre gli unici testi di Spencer presenti sono una selezione di saggi in edizione inglese (H. Spencer, *Seven essays selected from the works of Herbert Spencer*, Watts & Co., London 1907), e *The man versus the State*, Watts & Co., London 1914. Pessoa si ritrova in realtà a recepire le formule evoluzioniste attraverso la eco che il dibattito avviato da Ferdinand Brunetière all'indomani dell'annuncio della «bancarotta delle scienze» sulle pagine della «Revue des deux mondes» (1° gennaio 1895) aveva prodotto in tutta Europa. Accede a (ed utilizza) quelle dottrine nel momento del loro declino, ovvero quando sui postulati di quelle che erano state definite «scienze positive», sotto la pressione dell'«Inconoscibile», si vanno innestando suggestioni mistiche, teosofiche, o istanze più genericamente neoidealistiche. Gli effetti che sulle letture pessoane esercita questo positivismo eterodosso sono visibili nel suo interesse verso le ricerche otto-novecentesche di psicologia sperimentale, e sulla psico-fisiologia del genio nelle teorie di Lombroso, Nordau, Hirsch, Moebius, verso gli studi di estetica sociologica di Guyau (Pessoa conosceva *L'art au point de vue sociologique*), ma soprattutto verso la filosofia biologica e monistica di Haeckel (in biblioteca: E. Haeckel, *Les Énigmes de l'Univers*, C. Reinwald, Schleicher Frères, Paris 1902, e *Les merveilles de la vie: études de philosophie biologique pour servir de complément aux énigmes de l'Univers*, C. Reinwald, Schleicher Frères, Paris 1904).

* Nell'analisi degli autori e dei personaggi letterari non raramente Pessoa utilizza formule derivate dalla psicologia a base anatomica e fisiologica, apprese da E. Baltus (possedeva i due volumi *De Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie: le système nerveux et les organes des sens*, 4^e ed., Lib. Bloud, Paris s. d., 2 vol. «Science et religion. Études pour le temps présent»). Sulla psicologia del sogno in ambito estetico-letterario, disponeva di S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*, trad. et annoté par Marie Bonaparte, éd., Gallimard, Paris 1927 e di P. Souriau. *La rêverie esthétique: essai sur la psychologie du poète*, Félix Alcan, Paris 1906. Sul fronte di una letteratura pseudo-scientifica, assai diffusa in quegli anni, che fa reagire il problema religioso con le filosofie intuizioniste e le scienze occulte, Pessoa è a conoscenza degli scritti di J. Grasset, di cui possedeva: *L'occultisme hier et aujourd'hui: le merveilleux préscientifique* (Pref. M. Émile Faguet. 2^{ème} éd., Coulet et Fils Éditeurs, MontpeUier 1908), *Morale scientifique et morale évangélique devant la sociologie: conférence* (Bloud et Cie., Paris 1910), e di F. Paulhan, *Analystes et esprits synthétiques* (Félix Alcan, Paris 1902, Bibliothèque de Philosophie contemporaine).

ziati e interferenti; sono i motivi circolanti in quegli anni nel dibattito tra i maggiori centri della cultura europea rispetto ai quali il Portogallo occupa una posizione emarginata e periferica: dai temi cari all'estetica scientifica (che ruotano intorno alle nozioni di ideale, evoluzione, ereditarietà e variazione, fisiologia e biologia) alle categorie psicologiche e freudiane (istinto, intelligenza, deviazione e superiorità, inconscio e disgregazione psichica); dai rilievi sociologici (condotti attraverso le nozioni di cultura, ambiente, epoca) alla catalogazione e alla valutazione delle opere sui criteri della teoria e della critica letteraria (genere, forma, determinazione oggettiva di gusto e valore, perfezione, simbolo). Ricordiamo, inoltre, che gli anni ai quali si attribuisce la stesura di questi scritti teorico-critici sul dramma sono gli stessi che hanno visto Pessoa impegnato nella composizione di opere di ispirazione teatrale, opere che, peraltro, propongono un modello del tutto «anti-teatrale» di scrittura drammatica. Pertanto, se vogliamo considerare queste pagine quali momenti di una riflessione teorica, riflessione nata in contiguità alla invenzione poetica, potremo leggerle in relazione alla produzione lirico-drammatica di quegli stessi anni; ovvero, quali testimonianza di un processo di elaborazione di una personale idea di scrittura per il teatro per la quale l'autore, mentre va predisponendo un apparato teorico generale, sperimenta e mette a punto soluzioni originali di forma e genere. Pessoa compone nel 1913 il dramma statico in un quadro *O Marinheiro (Il marinaio)*^{5*}, rivisto e poi pubblicato nel 1915 all'interno del primo numero della rivista dell'avanguardia portoghese «Orpheu», e il *Faust*⁶, poema drammatico in cinque atti, sorta di lungo monologo in versi, quasi del tutto privo di elementi scenici, a cui attese per tutta la vita, dal 1908 fino al 1934, e che non pubblicò mai⁷.

^{5*} In edizione italiana: *Il marinaio di Fernando Pessoa nella traduzione di Antonio Tabucchi*, Einaudi, Torino 1988.

In edizione italiana: F. Pessoa, *Faust*, a cura di M. J. de Lancastre, trascrizione del manoscritto originale di T. Sobral Cunha, Einaudi, Torino 1989.

⁷ In entrambe le opere, sulle evidenti suggestioni simboliste legate al gusto del tempo e alla sua penetrazione nella cultura letteraria portoghese/è in *de siede* e dei primi del Novecento, si innestano motivi originalmente pessoani. Quanto a *Il marinaio*, è stata rilevata l'influenza del dramma simbolista di Maeterlinck, ma, soprattutto, la derivazione shakespeariana del tema letterario verità/finzione. (Cfr. A. Tabucchi, *Postfazione a F. Pessoa, Il marinaio di F. Pessoa nella traduzione di A. Tabucchi* cit.; A. Tabucchi, *Pessoa e un esempio di antiteatro o di «teatro statico»*, «Il Dramma», 8, 1970). Nel *Faust*, opera pervenutaci in forma frammentaria e lacunosa, il tema goethiano del conflitto Intelligenza-Vita viene reinterpretato alla luce di una retorica tardoromantica spiritualista (in Portogallo rappresentata dal satanismo di Comares Leal e dal misticismo di Teixeira de Pascoaes), alla quale Pessoa conferisce un gesto lirico delirante e astratto (cfr. M. J. de Lancastre, *Il vuoto e l'abisso*, prefazione a F. Pessoa, *Faust* cit.).

Allo stesso modo, le analisi su genio e talento contenute in diversi momenti di *W. Erostrato* sono il risultato di letture condotte sui testi più diffusi del tardopositivismo europeo, e in particolare sulle teorie di Max Nordau, l'autore di *Entartung* (*Degenerazione*). «È certo che il genio è, per sua natura, una anormalità», ma alla creazione poetica compete una funzione catartica, la possibilità di sublimare l'isteria, la «nevrastenia», gli effetti della degenerazione delle tendenze oscure e irrazionali: «Il genio è follia che si normalizza per diluizione nell'astratto, come il veleno che, mediante mistura, si trasforma in medicina»³. Con un'estetica dalle pretese scientifiche convivono dunque lo spiritualismo, il misticismo profetico e l'esperienza occultista, e non mancano i luoghi in cui Pessoa sostiene la verificabilità scientifica di alchimia e astrologia, assumendo così un atteggiamento pienamente consonante con quella sovrapposizione di modelli culturali e metodi critici eterogenei che connota il linguaggio di molta esperienza filosofica e letteraria centroeuropea di quegli anni⁴.

Perviene per queste vie ad una precisa idea di genio: la sua essenza, e la possibilità d'essere riconosciuto, consisterebbe nel rimanere incompreso alla propria epoca, in contrasto con il proprio tempo, e poi scoperto dall'epoca successiva. Per cui il disprezzo al quale il genio è condannato dai suoi contemporanei non farebbe che prefigurare il destino eccezionale a cui la posterità lo voterà. Destino di immortalità che si acquista solo a determinate condizioni, ovvero scrivendo poemi brevi, come il Poe della *Filosofia della composizione* aveva raccomandato, e come se a scrivere fossero uomini diversi. Ma anche pensando che l'opera debba essere indirizzata «alla media superiore degli animi delle varie epoche», ed esprimere l'emozione in maniera moderata, in quanto l'emozione moderata è caratteristica di tutte le epoche⁴. Dunque, una concezione disumanizzante del genio, individuo dissociato dalla comunità, collocato dal Fato al di sopra della specie, concezione

Erostrato, n. 4.

³ Si pensi solo, in tal senso, alla figura di Otto Weininger (Vienna 1880-Boim 1903), che esce di scena consegnando al Novecento l'eredità di un pensiero, una vera e propria ideologia, che, muovendo da assunti pseudo-scientifici e dall'applicazione delle leggi di una fisiologia di matrice darwiniana e tardopositivistica, perviene ad una simbolica universale. Weininger, noto per il suo *Sesso e carattere* (1903), fonda tale idea di una «Simbolica universale, psicologia animale, con una psicologia del "delinquente" piuttosto esaustiva» sulla tesi per la quale «tutto quel che nella natura è sensibile, percepibile coi sensi», può esser «interpretato» per mezzo delle categorie «psicologiche» presenti nell'uomo, ed è considerato un loro simbolo» (O. Weininger, *Delle cose ultime*, trad. di F. Cicoria, Studio Tesi, Pordenone 1985, p. 172).

⁴ *Frammenti di estetica*, n. 20.

POSTFAZIONE

alla quale si coniuga una visione antidemocratica dell'arte, che istituisce distanze, non approssima, e per questa via giustifica l'ermetismo dell'arte moderna:

La nostra arte è supremamente aristocratica, ancora, perché un'arte aristocratica diventa necessaria in questo autunno della civiltà europea in cui la democrazia avanza a tal punto che, per reagire in qualche modo, tocca, a noi artisti, porre tra l'élite e il popolo quella barriera che lui, il popolo, non potrà mai superare - la barriera della ricercatezza emotiva e della ideazione trascendentale, della sensazione purificata fino alla sottigliezza'^.

È a partire da questa nozione di genio che Pessoa, operando una estensione della categoria, arriva a parlare di «genio di una nazione». Pur denunciando il «provincialismo mentale portoghese», è in particolare nel genio di questo paese che, in una prospettiva europea, egli individua uno degli elementi fondamentali della civiltà moderna: l'universalità (l'elemento italiano è la nazionalità, e, la libertà quello creato dall'Inghilterra)'^. E profetizza un nuovo e grande Rinascimento che il Portogallo potrà offrire al mondo nel momento in cui avrà maturato la disponibilità ad «essere tutto in tutte le maniere», a sperimentare tutti i credo e tutte le filosofie, a realizzare nel «Quinto Impero» un ideale di totalità che integri ogni diversità e non sacrifichi le singole individualità'^.

3. Insieme a questa concezione aristocratica dell'arte, Pessoa difende una idea di autonomia della poesia intesa come «invenzione con valore assoluto», valore dunque non condizionato né da «utilità» né da «verità». La poesia, al di sopra della stessa musica, assurge, grazie alla parola, ai massimi livelli di astrazione, è «astrazione suprema», a tal punto che «poetico» diviene sinonimo di «generale». In essa si realizza il transito dal particolare all'universale, dal soggettivo all'oggettivo, la depurazione degli elementi relativi e sensibili (evidenti suggestioni goethiane), di modo che compito dell'artista che intende esprimere un determinato sentimento è «estrarre da questo sentimento quello che ha in comune con i sentimenti analoghi degli altri uomini, e non ciò che ha di personale, di particolare, di differente da

⁴ S PE, cap. VII, n. 10, p. 161.

Cfr. *Erostrato*, n. 8.

⁷ Si tratta del contenuto che, in chiave profetica, verrà ripreso nel poemetto *Mensagem* (*Messaggio*), unico volume di poesia portoghese che Pessoa pubblica in vita, esattamente nel 1934, un anno prima della morte.

quei sentimenti»⁹». Il percorso che conduce alla poesia è, dunque, un lavoro intellettuale regolato da leggi proprie.

In questo riconoscere un ruolo fondamentale all'intelligenza nell'espressione artistica, dunque ai valori della costruzione e della composizione, nel condannare la sincerità della creazione poetica, che è al contrario ricreazione attraverso la memoria, finzione, Pessoa sembra aderire a quella linea anglo-sassone della tradizione aristotelica che procede da Poe a Eliot, e viaggia a tratti in sintonia con le acquisizioni delle correnti teoriche del *new criticism* anglo-americano e del formalismo russo. Alla base del suo pensiero estetico-letterario «dichiarato» (altra cosa sono gli esiti concreti dell'invenzione poetica) sta un'ansia oggettivistica, più che una pacata visione razionalistica. E con essa la continua affermazione dell'opera d'arte come organismo, oggetto esteriore, opera prima ancora che opera d'arte, determinata da una rigorosa pianificazione di forma e struttura, frutto dell'originalità quando questa venga coltivata come una disciplina. Ma proprio la nozione di forma rappresenta l'esatto punto di congiunzione delle concezioni estetiche antinomiche circolanti nelle sue pagine sulla poesia.

In arte tutto è forma, e tutto include idee. Al giudizio della posterità non interessa se un poema contenga idee matérialiste o idéaliste: ciò che interessa è se quelle idee siano o meno elevate, gradevoli nella forma - anche se nella loro forma mentale e astratta - o sgradevoli

Il poema è dunque forma, una forma sostanziata di idee, di idee che sono elementi formali indipendenti dal loro contenuto, ma pur sempre una forma vincolata a questo o a quel significato, che è ciò che dice, e ciò che dice va recepito esteticamente, ma non è ancora ciò che i formalisti chiameranno struttura sonora, materiale verbale indipendente.

Una simile idea di forma trova una chiara rispondenza in quanto in quegli anni professavano in sede artistica le avanguardie pittoriche di ispirazione cubista, e in particolare le dottrine estetiche del simultaneismo di Robert Delaunay¹⁰. I valori della costruzione analitica e della purezza pla-

Frammenti di estetica, n. 11.

⁹ *Erostrato*, n. 23.

Robert Delaunay, noto per la sua ricerca pittorica legata all'Orfismo di Guillaum^e Apollinaire, attraversa, dal Cubismo all'Astrattismo, le poetiche più vivaci del Novecento artistico europeo. Con le sue *Ville de Paris* e *La tour Eiffel* (1910-1912) si apre ad una rappresentazione dei paesaggi urbani moderni secondo una idea del movimento che non consiste, come per il Futurismo, in una notazione veloce, quasi stenografica dei segni che interpretano

stica presiedevano in Delaunay, che visse e lavorò in Portogallo tra il 1915 e 1916, alla formazione dell'immagine con la moltiplicazione di piani luminosi. Attraverso la luce che, se distrugge le forme oggettive, è in compenso in grado di portare con sé il suo specifico ordine e il suo movimento, si viene a generare una combinazione ed intersezione di linee e superfici: forme autonome, dunque, indipendenti dalla presenza degli oggetti, dai riflessi che la luce stessa produce sulla materia. Allo stesso modo il simultaneismo in letteratura, scrive Delaunay,

non si esprime attraverso voci (masse) parallele o divergenti, in accordo o discordanti, che parlano insieme nel tempo. Questa concezione non è nuova, essa viene praticata in tutte le opere e soprattutto nel coro della tragedia greca. Questo non è più simultaneismo ma contrappunto letterario. Il simultaneismo letterario può esser dato dall'impiego di contrasti di parole. Transsibérien-Jehanne de France è un contrasto *semphce* (contrasto continuo, che da solo non può dare la profondità della forma vivente). Transsibérien-Jehanne de France lascia libera la sensibilità di sostituire una o più parole, un movimento di parole, ciò che forma la forma, la vita del poema, il simultaneismo¹.

In questo senso, la lirica intersezionista *Chuva Obliqua* {Pioggia Obliqua) del 1914, presto divenuta il manifesto del gruppo di «Orpheu», è un esempio lampante di come un testo poetico possa strutturarsi e vivere formalmente in un «movimento di parole» che porta a simultanea esistenza il paesaggio del sogno e il paesaggio reale, che costruisce uno spazio percettivo con l'intersezione fra la coscienza «dal di dentro», «all'indietro», e la dimensione «del fuori»². Questa idea di forma - debitrice di una concezione del movimento come simultaneità, e non come meccanico avvicendamento di tempi successivi -, forma dinamicamente statica, quando praticata da Pessoa in ambiente teorico, per un verso serve l'oggettivismo razionalistico più rigo-

il movimento, nel senso classico del termine. Per Delaunay il simultaneismo «è la messa in relazione statica degli elementi del colore che traducono il dinamismo della luce» (P. Franca-Ste!, *Introduction à R. Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait*, Documents inédits publiés par P. Franca-Ste!, S.E.V.P.E.N., Paris 1957, p. 26). Si veda in particolare l'articolo scritto da Delaunay nel 1912, *La lumière*, tradotto poi da Paul Klee e pubblicato sulla rivista «Der Sturm» l'anno successivo.

R. Delaunay, *Simultaneisme de l'art moderne contemporaine. Peinture. Poésie* (1913), in Id., *Du cubisme à l'art abstrait* cit., p. 112 (traduzione nostra). Delaunay si sta riferendo alla celebre prosa simultaneista, scritta da Blaise Cendrars nel 1913, *Transsibérien et la Petite Jehanne de France*.

Per una lettura critica e testuale di *Chuva Obliqua* si veda: L. Stegagno Picchio, *Chuva Obliqua: dall'infinito turbolento all'Intersezionismo*, «Quaderni Portoghesi», 2 [Fernando Pessoa], Giardini, Pisa 1977, pp. 27-63, ora in L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo* cit.

roso, per l'altro, quando la scrittura si fa poetica, giustifica quella vertigine della memoria entro la quale il presente, il reale, si rendono inattingibili.

Una attenzione più approfondita ai fenomeni della creazione poetica è riscontrabile nel momento in cui si sofferma sui processi della lettura, quando insomma fa un'estetica della ricezione *ante litteram*. All'atto della lettura, soggettivo e oggettivo convergono: la parola «è, in una sola unità, tre cose distinte - il senso che ha, i sensi che evoca, e il ritmo che coinvolge quel senso e questi sensi», così che

la parola «anima» suggerisce un grande numero di sensi accessori, che variano da individuo a individuo, conformemente alle preoccupazioni, alla cultura e ad altri elementi che concorrono per associazione di idee: per uno sarà inevitabilmente implicito nella parola il senso secondario di «animo», «intensità di carattere»; per un altro il senso secondario di «spiritualità», «misticismo»; per un terzo il senso secondario di «irrealtà», «intangibilità»⁵.

Mancava, certo, a Pessoa, la conoscenza delle formulazioni della linguistica moderna perché potesse compiere il passo successivo verso il riconoscimento delle relazioni tra strutture sonore e strutture semantiche, e verso un'analisi del testo letterario. Non rimasero invece a lui estranei quegli strumenti della invenzione poetica che gli avevano consentito di fare della parola «anima» il punto esatto di disarticolazione e definitiva remissione della identità della nozione di coscienza, prefigurando, anzi tracciando così il cammino che la ricerca letteraria avrebbe privilegiato nel corso di tutto il Novecento.

4. Quanto ai gusti letterari di Pessoa e all'atteggiamento critico, quest'ultimo certamente intuitivo ma più che altro tendente ad imbrigliare, queste pagine rivelano l'ammirazione dell'autore per Shakespeare (alla cui figura tende a sovrapporre tratti della propria personalità), Milton, Omero, Dante, Goethe (che cita, e di cui apprezza il *Faust*, mentre esprime riserve sul poeta lirico). Così, alla sua anglomania, riconducibile alle letture e agli studi in lingua inglese intrapresi a Durban, colonia britannica in Sudafrica dove si compie la formazione scolastica fino all'età di 17 anni, sembra corrispondere il disprezzo critico per gli autori francesi, tra i quali stima esclusivamente Alfred de Vigny. Mentre, tra i modelli della lirica portoghese, esprime ammirazione per Antero de Quental, Cesario Verde, Camilo Pessanha, a Macao ai

⁵ *La poesia*, n. 9.

POSTFAZIONE

tempi di «Orpheu»⁴. Ora, ciò che sorprende è che la sua riflessione sulla letteratura, riflessione di natura teorica più che ispirata da una vera sensibilità critica, è incline, come si è visto, ad istituirsi su leggi e categorie prefissate («genio», «talento», «spirito», «classico», «romantico»), a racchiudere opere ed autori in schemi e ad ordinarli secondo inflessibili gerarchie, a procedere per *distinguo*, a isolare, a classificare, conducendo l'analisi delle concrete realtà con le quali volta a volta si misura su definizioni rigide ed assertive. L'effetto è quello di una speculazione «pura», di un dogmatismo dal quale pure Pessoa non manca di difendersi, come quando in una lettera ad Adolfo Rocha scrive: «Non sono mai dogmatico, perché non può esserlo chi di giorno in giorno cambia opinione, ed è, per temperamento, instabile e fluttuante»⁵. Così che i giudizi espressi, seppur isolati, se osservati nel loro insieme, in contiguità, possono a volte apparire coerenti, integrarsi, anche sostenersi, ma spesso entrano in mutua contraddizione, si elidono come verità parziali che ambiscono all'assolutezza (valgano da esempio l'idea di continuità, che non esclude l'idea di discontinuità, nella storia della cultura, il riconoscimento della intemporalità dell'opera d'arte, entità astratta, sostanza quasi metafisica, e insieme il suo essere soggetta al tempo). Quando è poi l'attività del critico a divenire oggetto di riflessione, ecco che, in pieno Novecento, Pessoa si fa fautore di una critica aprioristica e deduttiva, da condursi con scrupolo oggettivistico e non certo affidata all'originalità creativa di chi la esercita:

Quali sono le qualità che fanno non un critico superficiale ma un critico competente?
La conoscenza dell'arte o della letteratura del passato, un gusto raffinato da quella
conoscenza e uno spirito imparziale e giudizioso. Meno di tutto questo è fatale per il

Ricordiamo che Pessoa rappresenta un esempio di pratica multilinguistica abbastanza infrequente a quei tempi in una terra disposta, per la sua vocazione coloniale, più ad esportare la lingua nazionale che a rendersi luogo di relazioni poliglote. Pessoa parla e scrive l'inglese, il francese, oltre alla lingua madre, reimpadronita dopo il rientro a Lisbona da Durban, e di cui è stato un vero e proprio innovatore. In particolare, la scrittura poetica in lingua inglese (oltre ad alcuni testi in prosa, Pessoa scrive in inglese gli *English poems*) nasceva dal desiderio di avere un pubblico in Inghilterra, sebbene, ad un esame dell'inglese da lui adoperato nei sonetti, sia stato rilevato come questi, «eccessivamente letterari nel linguaggio», ricalchino più che il modello shakespeariano, lo stile metafisico dei sonetti elisabettiani. Persino l'inglese - lingua in cui «pensa» e le cui strutture sintattiche trasferisce al portoghese -, adoperato nelle note personali e negli appunti, risente dell'artificialità e di un ceno astrattismo, «prova in più del fatto», come sostiene Jorge de Sena, «che egli era linguisticamente radicato nei limiti della lingua acquisita nell'infanzia e nella prima giovinezza, ma con, più tardi, quella insicurezza tipica del "naturalizzato-snaturalizzato-viceversa" che è poi la sua situazione personale» Q. de Sena, *Jorge de Sena risponde a tre domande su Pessoa*, «Quaderni portoghesi», i [Fernando Pessoa], Giardini, Pisa 1977, p. 148).

⁴⁵ *La Poesia*, n. 2: *Lettera a Adolfo Rocha*.

vero gioco delle facoltà critiche. Più di tutto questo è già spirito creativo e, dunque, individualità; e individualità significa egocentrismo, e una certa impermeabilità all'opera altrui⁶.

Non stupisce dunque che, come sottolinea Jacimo do Prado Coelho, nell'assegnare alla critica una innocua via media, nel ridurla a mediocrità, ne decreti a tutti gli effetti l'inutilità (e *Inutilità della critica* è il titolo che Pessoa stesso dà al frammento citato)⁷. L'oggettivismo non va qui certo confuso con un'attenzione orientata all'opera, agli aspetti strutturali, ai meccanismi interni del suo funzionamento in quanto testo o discorso. Nel giudicare gli autori muove da un presupposto, da una idea normativa - la netta delimitazione dei confini espressivi delle arti, ad esempio - se non da una precettistica, e giunge così a rilevare l'«errore grossolano», ad esempio, di poeti come Corneille e Racine che «hanno applicato alla poesia la freddezza dell'espressione e la nitidezza del raziocinio, caratteristiche della prosa. Racine ha sbagliato, così come ha sbagliato Mallarmé. L'uno per aver fatto della poesia prosa, e l'altro della poesia musica, errori non certo inferiori l'uno all'altro»⁸.

Dunque non mancano, come queste pagine dimostrano, le ragioni per sorprenderci del divergere della riflessione estetica, che coniuga raziocinio, ascendenze aristoteliche e classicismo, dall'opera poetica di Pessoa, che nella sua straordinaria modernità tende invece ad eccedere ogni modello o esito prevedibile. Il gesto critico astratto, impegnato a erigere criteri esclusivi, a sistemare, a identificare - cioè a produrre definizioni che si vogliono indistinguibili dal loro oggetto -, è negato e contraddetto dall'invenzione poetica ossimorica e vertiginosa, oscillante tra turbolenze dell'identità resistenti a qualsiasi richiamo nostalgico o consolatorio dell'«io» perduto, ambiguità «strutturata» del percepire, e definitiva abolizione dell'utopia di una poesia come rifugio solipsistico. Aspetti del mondo poetico pessoano che già Octavio Paz e Roman Jakobson, seppur con linguaggi differenti, ci hanno da tempo mostrato⁹. Da una parte, i movimenti del pensiero che riflette, un

Bilancia di Minerva, La critica letteraria, n. 4.

⁶⁷ J. do Prado Coelho, *Tópicos para urna leitura critica*, in PE, p. xxviii.

Frammenti di estetica, n. 15.

⁸⁵ Ci si sta riferendo agli studi che hanno per primi rivolto l'attenzione alla poesia pessoana dal punto di vista linguistico (Jakobson) e della poetica (Paz). Cfr. R. Jakobson, *Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa*, «Languages», Paris, 12 die. 1968, poi, in lingua italiana, in R. Jakobson, *Poetica e poesia*, a cura di R. Picchio, Einaudi, Torino 1985. O. Paz, *Ignoto a se stesso*, in *Ignoto a se stesso. Saggi su Fernando Pessoa e Luis Cernuda*, a cura di E. Franco, con un saggio di A. Tabucchi, Il Melangolo, Genova 1988 (il saggio su Pessoa, *FI Desconocido de Si Mismo*, appare per la prima volta nel 1962 in Messico, come prologo ad una antologia poetica).

pensiero che riesce ad esercitare la propria capacità di penetrazione con gli strumenti dell'analisi più imperturbata e strenuamente rigorosa, una poetica della parola che deve ricercare l'espressione inequivoca e il senso indubitabile: «né è possibile costruire un periodo a cui non si possa attribuire un qualche significato. Ciò che è necessario è che questo "qualche significato" sia soltanto uno, e possibilmente non uno dei tanti», per cui se è accettabile la frase di Eschilo «il riso innumere delle onde», non lo è il titolo che una poetessa francese ha dato al suo libro *Il cuore innumere*, dove l'epiteto può rispondere a molteplici sensi^{3°}. Dall'altra parte, una poesia che esplora l'arco intero delle possibilità espressive della parola, che ne sperimenta la tenuta semantica, l'effettiva capacità di affermare stabilmente l'io che la pronuncia e «ricordare» la sua prima intenzione di senso, una poesia che sottopone la parola a tensioni destabilizzanti, e reinventa così la lingua portoghese. Una poetica che «manca» la poesia, una poesia che sovverte la poetica⁴.

D'altronde, come scrive Adorno in una retrospettiva sul surrealismo, «nessuna arte è tenuta a capire se stessa», ed è quando la poetica si pone intenzionalmente come momento di autoconsapevolezza della poesia e con un certo mimetismo, con la voce contraffatta, si volge a comprenderla, proprio allora finisce per tradirla e condannarla al conformismo⁵. Ma ad altro ci invita Pessoa: lì dove l'orizzonte della *riflessione* si offre come *Valtrove della poesia*, fino a farsi sua negazione, in questa sospensione, in questa libertà a cui il loro «mancarsi» conduce, proprio lì il lettore tende a vedere, nel rifiuto dell'opera a dischiudere vie d'accesso, il fallimento di un pensiero che si lascia sfuggire il suo oggetto, un pensiero che non riesce ad appropriarsi che di se stesso. In questa libertà del linguaggio può accadere che il lettore dica di sperimentare la propria illibertà. Ma la poesia a volte si conosce proprio così: rifiutandosi di procedere sulle indicazioni di una teoria che da essa stessa si emana; ché, se la poesia alla teoria semplicemente acconsentisse, rischierebbe di saturare il proprio elemento di vita condannandosi all'innocuità.

Viene da pensare, a proposito di questa divaricazione poetica-poesia in Pessoa, a come Eliot vedesse in Swinburne «un certo tipo di persona come

^{3°} *Frammenti di estetica*, n. 11.

^{3'} Sulle relazioni tra poetica e poesia in Pessoa cfr. M. Petrelli, *Scritture dell'intenzione*, in *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pacini, Pisa 2005, pp. 77-107.

^{3^} T. W. Adorno, *Retrospettiva sul surrealismo*, in Id., *Note sulla letteratura, 194^1961*, Einaudi, Torino 1979, P- 9^1-

poeta e un tipo tutto diverso come critico»³³. Come riconoscesse a Swinburne la capacità di esercitare una critica volta a interpretare, sistemare, «indirizzata verso l'analisi e la costruzione» - la critica di chi «si avvia a *ériger en lois*» - e non orientata alla creazione (nel qual caso l'esito sarebbe stato una critica impressionistica, che crea e trasmette impressioni), capacità che fa del poeta un vero critico. Questo perché, stando a Eliot, «Swinburne trovò nella poesia un adeguato sfogo all'impulso creativo, e questo non fu compromesso e costretto a sfociare nella prosa critica. [...] Quel che possiamo dire è che, nei versi di Swinburne, il circuito di impressione ed espressione è completo»³⁴. Ecco che, dunque, il perfetto critico coincide, nelle parole di Remy de Gourmont dalle *Lettres à l'Amazone* che Eliot cita in epigrafe, con l'uomo sincero: «*Ériger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère*». Per cui, per Eliot,

Questo ci dà un'idea del motivo per cui dell'artista - di ogni artista, ciascuno nei propri limiti - ci si possa sempre fidare quando fa della critica: sarà vera critica e non soddisfazione di un impulso creativo represso che, in quasi tutti gli altri, è tale da interferire nello scritto con conseguenze fatali³⁵.

Dunque con Pessoa ci troveremmo, stando a questa riflessione di Eliot, pienamente al cospetto della sincerità del poeta e della autonomia del critico, per cui il fatto che poesia e critica vengano dallo stesso scrivente condotte con atteggiamenti autoriali e stili differenti non sarebbe altro che una garanzia del perfetto funzionamento di quel circuito che conduce alla produzione di «un nuovo oggetto che non è più esclusivamente personale perché è, a sua volta, un'opera d'arte»³⁶. E sappiamo bene a quali pressioni venga sottoposto da Pessoa ciò che si dice personale, soggettivo, unitario, e il valore che nella sua teoria della creazione poetica assume la sincerità. Per cui se è vero che «O poeta é um fingidor», va anche precisato che, come recita un dattiloscritto per *Verostrato* «Non l'insincerità, ma la sincerità tradotta è alla base di tutta l'arte», poiché quelle che il poeta finge sono emozioni solo immaginate e dunque artisticamente sincere³⁷.

³³ T. S. Eliot, *Il critico perfetto* (1920), in Id., *Opere. 1904-1919*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2001, p. 447.

³⁴ *Ibid.*, pp. 447-448.

³⁵ *Ibid.*, p. 449.

³⁶ *Ibid.*, p. 448.

³⁷ *Erostrato*, n. 29. Nelle pagine sulla poesia, nelle quali Pessoa si mette a classificare i gradi della poesia lirica, Swinburne viene definito «poeta monocorde nel temperamento e nello stile», sebbene capace di diversificarsi nella scelta dei generi e dei temi: «Il secondo grado della poesia lirica è

5. Si ha l'impressione di star tradendo un testamento, ogni qual volta si accede all'insieme degli scritti che potremmo definire la prosa delle idee di Fernando Pessoa, insieme così disperso - le pagine, *le idee* - eppure sempre raccolto: un baule, *un'opera*. Poiché, già alla semplice lettura dei frammenti, dei segmenti di prosa critica, dei saggi quasi compiuti (o appena iniziati) di cui quell'insieme è sostanzialmente costituito, si insinua la tentazione di ricondurre la molteplicità e la diversità delle idee ad un centro, di cercare un sistema (interno all'autore, e magari anche a lui esterno) a cui riferirle. Si è tentati, insomma, di riversare quelle idee in un'opera, un'opera che si suppone sostenuta dalle istanze di continuità e completezza di *un pensiero*. Quando poi quegli scritti vanno all'incontro con un oggetto ben preciso, l'arte, la letteratura, la poesia, ovvero con le condizioni d'esistenza del proprio stesso linguaggio di poeta, allora scopriamo che centro, sistema e pensiero sono familiari al mondo di Pessoa come sanno esserlo una cifra, il proprio nome, la memoria o il sogno della persona. Scopriamo che non è una filosofia dell'identità, quella filosofia che promuove la coincidenza dell'«ordine delle idee», dei concetti, con l'«ordine delle cose», con l'esistenza, a poter rendere conto dei movimenti asistematici della sua scrittura. Scoprire ciò, fa sì che quella relazione straniata e alterizzante con le cose e con il proprio modo di dire «io sono», «io penso», relazione che permea l'intero suo mondo poetico, la si veda agire per vie diverse anche al livello della riflessione, investire pure il piano obliquo della scrittura pensante^{3*}. Se si è

quello in cui il poeta, perché più intellettuale o immaginativo, può darsi anche solo perché più colto, non ha più la semplicità delle emozioni, o la loro limitazione, che distingue il poeta del primo grado. Anche questo sarà tipicamente un poeta lirico, nel senso comune del termine, ma non sarà più un poeta monocorde. I suoi poemi abbracceranno temi diversi, seppur unificati nel temperamento e nello stile. Pur essendo diversificato nei tipi di emozione, non lo sarà nella maniera di sentire. Così uno Swinburne, talmente monocorde nel temperamento e nello stile, può nondimeno scrivere con lo stesso rihevo un poema d'amore, una languida elegia, un poema rivoluzionario».

3* «Di chi è lo sguardo / che guarda coi miei occhi? / Quando penso che vedo, / chi continua a vedere / mentre sto pensando?», F. Pessoa, *Episodi, La mummia* (s.d.), in *Una sola moltitudine*, voi. I, a cura di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 2002, p. 205; «Lontano da me in me esisto / fuori da chi io sono, / l'ombra e il movimento in cui consisto», (1920), *ibid.*, p. 211; «Quella che sono stata una volta non si ricorda più di quel che sono adesso», F. Pessoa, *Il marinaio* cit., p. 17. Citiamo questi versi di Fernando Pessoa ortonimo solo a titolo di esempio. La sua scrittura poetica è infatti estesamente connotata da soluzioni ossimoriche e inversioni paradossali dei tempi verbali di questo tenore. Sul processo di costruzione poetica in Pessoa si veda: S. Peloso, *Dal Paulismo all'Estetica non-aristotelica*, in *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, a cura di A. Tabucchi, Tilgher, Genova 1983, pp. 53-69.

disposti poi a riconoscere che il valore dell'attività critica dell'artista risieda nel fatto che il suo oggetto è la sua stessa realtà, essendo la sua realtà il linguaggio, allora ci si dovrà mettere sulle tracce proprio delle «vie diverse» attraverso le quali quella relazione tende a stabilirsi.

Certo si può tradire un testamento, come ci ha mostrato Kundera, in altri modi, in altri climi e latitudini. I casi di Kafka, Stravinskij, Janacek, Gombrowicz, testimoniano come la vera «solitudine estetica» nella quale costoro hanno vissuto sia quella «particolare forma di solitudine a cui molti sono stati condannati da coloro che ne hanno tradito il testamento»⁴?. Le condizioni dell'espatrio hanno contribuito, poi, in diversi casi, ad aggravare gli effetti di distorsione di molte interpretazioni delle loro opere, interpretazioni in genere condotte sullo sfondo della tradizione della nazione d'origine. Scrive Kundera:

espatriare è (difficile anche dal punto di vista puramente personale. Si pensa sempre al dolore della nostalgia; ma ancora più gravoso è il dolore dell'alienazione. La parola tedesca *Entfremdung* esprime meglio ciò che intendo: il processo attraverso il quale ciò che ci è familiare ci è diventato estraneo. *U**Entfremdung* non si subisce nei confronti del paese in cui si espatria: in questo caso il processo è inverso, quel che ci era estraneo ci diventa un po' alla volta familiare e caro. [...] Solo il ritorno al paese natale dopo una lunga assenza può mettere a nudo la sostanziale estraneità del mondo e dell'esistenza^{4*}).

Ecco che il più delle volte è il bisogno di sottrarre il poeta alla solitudine estetica in cui conduce la propria esistenza a spingere verso letture che finiscono con il condannare all'esilio - gli esilii in patria - anziché allargare gli spazi entro i quali rendere visibili ascendenze e straordinarie intuizioni, relazioni altrimenti non percepibili, intrattenute nel silenzio (Pessoa e Kafka), talvolta nel reciproco disconoscimento (Pessoa e Eliot). Perché vi sono esilii che si subiscono e non sono reversibili, vere estromissioni definitive, ed altri nei quali ci si costruisce casa, lingua, memoria, una maniera di renderci raggiungibili dal nostro stesso pensiero, seppur attraverso *detours*, percorsi discontinui, fratture e negazioni (Pessoa, portoghese naturalizzato, plurilingue, e insieme fervidamente nazionalista). Se è vero, come sosteneva Nietzsche, che «un pensiero viene quando vuole "lui", e non quando voglio "io", e quindi dire che il soggetto "io" è la determinazione del verbo "penso" significa affermare il falso»; così è lecito immaginare che un pensiero possa

⁴ M. Kundera, / *testamenti traditi*, trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1994, p. 100.

^{4*} *Ibid.*, p. 98.

provenire «dal di fuori, dall'alto o dal basso, come gli eventi e i fulmini che gli sono destinati», secondo tempi e andamenti che è lui a decidere[^]. Ma nel viaggiare con a carico una precisa intenzione e lungo una direzione lineare ben definita - nascerebbe da un simile percorso l'oggettività della descrizione scientifica - può accadere che il pensiero, al momento dell'incontro con il suo soggetto, si veda da questi costretto a deviare la traiettoria e a differire sempre la meta; a meno che non accetti di vivere non presso una sicura identità bensì in quell'ambiguità che rende capaci di fare degli intervalli cose e del movimento la dimora. Questa la condizione di vita del pensiero, e in particolare della riflessione sull'arte, del poeta filosofo e *écrivain* novecentesco, prese le distanze dallo spirito di sistema scientifico e positivistico.

Ed è con questa consapevolezza che si è voluto procedere nel proporre al lettore italiano, tra gli scritti pessoani di estetica, teoria e critica letteraria, una scelta di quelli che ci sono pervenuti, per lo più inediti, ora in una asistemica forma frammentaria, ora in una forma quasi saggistica, ma di un saggismo *sui generis*. Si è creduto che non si possa avviare una indagine sul Pessoa critico e teorico, sul Pessoa colto in esplicita, anche indisciplinata, riflessione sulle questioni estetiche in lui con più insistenza ricorrenti, prescindendo dalla lettura di queste pagine di estetica. Ovvero dall'esplorazione di quei luoghi in cui il suo pensiero si sospende o si arresta, nello smarrire la sua prima intenzione si impone lucido, irriducibile, quando non va costruendo impalcature d'acciaio intorno al proprio essere esitante e dubbioso. Come la forma con la quale un pensiero si organizza non resti estranea all'andamento della sua stessa sostanza, ché la sostanza di un pensiero, anche quando ambisce alle ragioni del sistema, è sempre suscettibile ai movimenti e alle sollecitazioni profonde della forma alla quale si affida, è apparso chiaro già da tempo, da quando ci si è interrogati sulla possibilità di scindere il pensiero di Nietzsche dalla prosa di Nietzsche, separando densità di pensiero e capacità di senso dalla sua scrittura aforistica^{^^}. Ora, ci è parso che, condotta su tali presupposti, questa operazione di selezione e riagggregazione di scritti pessoani potesse salvaguardarci dal rischio di falsificare eccessivamente la loro natura, per non tradire il testamento che Pes-

□* Ibid., p. 153.

Ibid., p. 177. «Con il suo rifiuto del sistema Nietzsche trasforma profondamente la maniera di far filosofia: il suo pensiero, per usare le parole di Hannah Arendt, è un *pensiero sperimentale*. Il suo impulso è quello di sgretolare gli stereotipi, di minare i sistemi comunemente accettati, di aprire brecce per avventurarsi nell'ignoto; il filosofo del futuro sarà uno *sperimentatore*, afferma Nietzsche, e si sentirà libero di seguire orientamenti diversi ed eventualmente contrastanti».

soa ci ha lasciato quando, in mancanza di letteratura, ha pensato di «trasformarsi, lui solo, in una letteratura»⁴³.

6. Ciò che ha immediatamente colpito l'attenzione dei primi curatori dell'opera di Pessoa è la sproporzione, quanto ad estensione e valore, tra l'opera poetica e l'opera in prosa. Dinnanzi all'altezza delle prove poetiche, per le quali è comunque rinvenibile un piano di organizzazione e raccolta delle stesse a cui lo stesso Pessoa in più occasioni aveva atteso, la prosa, che conosciamo attraverso le *Páginas de Estética*, si presenta estensivamente nella forma del frammento, della pagina occasionale. Quasi l'interesse dell'autore si fosse volto, rispetto a questa esperienza di scrittura riflessiva, esclusivamente alla produzione, alla registrazione del proprio pensiero tramite l'annotazione fortuita, alla continua sperimentazione fine a se stessa del discorso teorico, piuttosto che alla stesura di testi compiuti da destinare ad un pubblico di lettori. Scritti nei quali, se si escludono alcune eccezioni (ad esempio l'artificio della propaganda-manifesto *àtW Ultimatum* o la densa prosa parascientifica degli *Appunti per un'estetica non aristotelica*), il pensiero assume una forma «delirantemente speculativa o brillantemente paradossale, ma sempre in un certo modo occasionale e inconvertibile nella moneta d'oro deU'universalità»⁴⁴.

Gli scritti in prosa inediti, ma da Pessoa costantemente messi da parte e conservati insieme a liste dei libri letti, scarabocchi, oroscopi, progetti, accenni di saggi, costituiscono proprio per questa (significativa) estensione e per questo (non valutabile) valore un angolo di osservazione privilegiato sul laboratorio della sua scrittura. Senza trascurare che, in una simile condizione, diventa per noi difficile stabilire una volta per tutte *quale* scrittura assuma il ruolo di lavoro preparatorio, progetto teorico, tentativo, abbozzo, quale scrittura preceda o segua la poesia o semplicemente le si approssimi, e in quale scrittura si renda isolabile e riconoscibile invece la cosiddetta poesia. È che l'orografia della pagina pessoana - per il momento conviene parlare di «pagina» e sospendere l'intervento di altre categorie più specifiche di genere o forma - ha un profilo mosso, i suoi confini non sono trac-

■⁴³ F. Pessoa, *Aspetti*, in Id., *Una sola moltitudine* cit., p. 72. «Vista la carenza di letteratura dei nostri giorni, che cosa può fare un uomo geniale, se non trasformarsi, lui solo, in una letteratura?». G. R. Lind, *O relativismo criador de Fernando Pessoa, Introduçào* in F. Pessoa, *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Edi^{ção} Ática, Lisboa 1966, p. IX.

ciabili con precisione, così ch , in certi momenti, una chiara deimitazione delle competenze (ci  che in essa proviene dalla poetica e ci  che va verso la poesia) risulta davvero indecidibile. Se a questo si aggiunge che, proprio quegli scritti che parlano il linguaggio del pensiero pragmatico tendono ad orientarsi ad una idea di poesia che non coincide, anzi, il pii delle volte diverge, dagli esiti della sua stessa invenzione poetica, che in sostanza la poetica non necessariamente si fa «sforzo intenzionato verso la poesia»^{4*} ma piuttosto si rende rispetto ad essa autonoma e *altra*, ecco che, se riferite a Pessoa, le definizioni di poesia e filosofia, scrittura e pensiero, si rimettono al gioco mobile e controverso delle loro relazioni. Per cui la dichiarazione contenuta in una pagina probabilmente del 1910: «Ero un poeta animato dalla filosofia, non un filosofo con facolt  poetiche»^{4*}, affiancata alla professione di «oggettivismo assoluto» a cui l'arte deve rispondere (il fine dell'arte   creare un tutto oggettivo, intellettualizzare le sensazioni), ci riconduce ad una idea della poesia che nulla ha da invidiare alla filosofia, che non riconosce ad essa nessuna speciale prerogativa sul piano dell'apprensione della vera forma delle cose, ma anche ad una idea della filosofia come vocazione della poesia, sua destinazione:

Perch  la poesia   meraviglia, stupore, come se un essere cadesse dai cieli pienamente cosciente della sua caduta, attonito delle cose. Come se uno conoscesse l'anima delle cose, e si sforzasse di recuperare questa sua conoscenza, ricordandosi che non era cos  che lui le conosceva, non con queste forme e in queste condizioni, ma non ricordandosi di nuli'altro⁷.

Poesia animata dalla filosofia era anche quella che Eliot vedeva pienamente realizzata nella *Commedia* dantesca, dove «la filosofia   essenziale alla struttura della poesia e [...] la struttura   essenziale alla bellezza poetica delle parti», poich  «il poeta pu  trattare concetti filosofici, non come materia di discussione, ma come materia di visione, [...] non come teoria [...] o come suo commento o riflessione, ma in termini di cosa percepita»^{**}. Ora, l'oggettivismo estetico professato da Eliot e praticato, secondo Ance-

^{4*} L. Anceschi, *Delle poetiche*, in Id., *Progetto di una sistematica dell'arte*. Mucchi, Modena 1983 (1  ed. 1962), pp. 46-47. A proposito delle relazioni poetica-poesia, Anceschi osserva come «La formazione dei principi della poetica accompagni nel modo pi  attento lo svolgimento delle forme e, viceversa, il movimento delle forme condizioni il chiarimento e lo sviluppo di quei principi come tali».

F. Pessoa, *Una sola moltitudine* cit., p. 65.

⁴⁷ *ibid.*

^{4*} T. S. Eliot, *Dante* (1920), in Id., *Opere / 904-79* cit., pp. 417 e 425.

schi, nel senso «della rivalutazione dell'esatto peso logico della parola (che) non rischia mai di ridursi alla miseria geometrica e astratta del *termine*», approda agli esiti di una parola intelligente e sensibile, solida, nitida, ma che non rinuncia mai a sostanzarsi nella intensità dell'impressione⁴⁹. E se tale interesse alle strutture «visive» della poesia, forma di conoscenza che a questo punto non è più, non solo, filosofia, può condurre ad una «evasione dalla personalità», se dunque l'immaginazione oggettiva per Eliot riesce a realizzarsi, è perché l'impalcatura intellettuale che sostiene la poesia ha già trovato la sua piena stabilità, è stata del tutto assorbita: l'idea filosofica ha «raggiunto il punto del generale e immediato consenso, è diventata quasi una modificazione fisica» Una volta accettata, condivisa, non più, in un certo senso, discutibile, solo allora quella idea è pronta per incominciare una vita poetica che nel dettato eliotiano sarà volta a ricercare la differenza nella permanenza, la frammentazione - il presente dell'opera - nell'indeterminatezza - del tempo.

In questo orizzonte poetico il valore di emergenza del frammento in quanto segno, prodotto di una decostruzione, in Eliot varrà a conferire un profilo ben circoscritto e preciso ad immagini di crisi e sgretolamento («Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine»)⁵⁰. La stessa sostanza del linguaggio eliotiano sta per l'appunto nell'uso poetico dei frammenti quali figure pronte a richiamare un «ordine» che agisce sottotraccia, figure isolate, ma non inerti, quanto basta perché con loro si riattivi (non si recuperi nostalgicamente), e ogni volta si presentifichi un disegno unitario che è dato come preesistente («il momento presente del passato»). Tradizione e senso storico esercitano dunque qui la funzione di tessuto connettivo di ogni contraddizione, forma della memoria dello «spirito dell'Europa» rispetto al quale lo «spirito individuale» trova una sua ragione d'essere quando riversa la propria originale energia nella consapevolezza di appartenere ad una tradizione.

A questa trama di problemi partecipa il Pessoa degli scritti di estetica. Certo nella misura di un dibattito indiretto, tutto solitario e più appartato, rispetto quanto meno allo scenario europeo degli interventi eliotiani, ma non

⁴⁹ L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot*, in T. S. Ehot, *Il bosco sacro*, Muggiani, Milano 1946.

T. S. Ehot, *Dante* (1920), in Id., *Opere 1904-1939* cit., p. 419. Qui le ragioni della distanza tra la poesia filosofica di Dante e quella di Lucrezio; «Dante si giovò di una mitologia e di una teologia assai più pienamente assorbite nella vita di quelle di Lucrezio».

T. S. Eliot, *La terra desolata*, in Id., *Opere 1904-1939* cit., p. 617.

privo della intuizione che sa captare l'urgenza e la complessità delle questioni di quello stesso Novecento. Il poeta animato dalla filosofia si ritrova, nel suo caso, a dover fare innanzitutto del frammento la condizione, l'unica che gli appaia disponibile e praticabile, del pensiero in riflessione, e del dialogo la dimensione di vita delle teorie; così come la sua poesia, di ritorno, sente di non poter rinviare a nessun «ordine» che le preesista, «di non ricordarsi di null'altro», di nessuna altra forma di conoscenza. La dimensione intellettuale del pensiero pessoano, lungi infatti dall'essersi stabilmente assorbita e acquetata, riconosciuta nello spirito dell'Europa o nello spirito del suo paese, appare impegnata ad inventarsi tradizione (letterature) e compagni spirituali (stili e linguaggi), a costruire per frammenti anziché decostruire insieme. La sua «filosofia», in sostanza, non ha da offrire *struttura* alla «poesia» (poesia a suo modo non meno «oggettiva», non meno «visiva» della filosofia), che non sia la struttura di una relazione metaforica mai completamente realizzata, mai sopita, come di un dibattito perennemente in corso. Quindi i punti di inevitabile divergenza da Eliot, oltre alle assonanze, alle risposte a comuni sollecitazioni e pressioni, pur da angoli d'osservazione e di vita attiva assai differenti.

Certo la dichiarazione di incompatibilità tra filosofia e poesia fatta da Paul Valéry («La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les oeuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent... Parler aujourd'hui de poésie philosophique [...] c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion - c'est-à-dire un pouvoir et un instrument de pouvoir, cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite [...]»)^^ dichiarazione alla quale Eliot aveva reagito con gli argomenti a cui si è fatto cenno, sospinge al contrario il Pessoa «poeta animato dalla filosofia» verso quella «postmodernità» letteraria la cui paternità è stata attribuita per alcuni versi allo stesso Eliot. La singolare maniera con la quale in Pessoa si realizza la congiunzione poesia-filosofia, nel superamento sia di una idea di filosofia produttrice di nozioni-strumenti di potere che di una poesia dispensatrice di stati eccezionali, va sempre osservata nei termini di una relazione incrociata immagine-pensiero. Relazione in cui al visibile (poe-

La citazione del passo di Valéry, tratta da una nota critica comparsa su «Athenaeum» del 23 luglio 1920, è così riportata da Eliot nel suo saggio su Dante del 1920. T. S. Eliot, *Dante* (1920), in Id., *Opere 1904-1919* cit., p. 416.

tico) viene resa la struttura di significazione astratta e logica, o almeno tale si vorrebbe che apparisse, della parola (filosofica), mentre la parola impiegata nell'argomentazione e nella deduzione, in questa particolare accezione del dire filosofico, si fa discorso vulnerabile, facile ad incrinarsi e frantumarsi sotto la pressione di divergenti spinte identitarie. Perché, per un verso è proprio sulla possibilità che un «io» forte e determinante venga identificato, grazie alla copertura offerta dall'anonimato del discorso descrittivo, che si sostiene ogni enunciato impersonale che ambisca allo statuto dell'oggettività, alla neutralità dell'elenco («L'arte si compone di tre elementi...», «Scopo dell'arte è...», «Si supponga che io pensi di scrivere un poema...»). Per l'altro verso, quello stesso discorso non è mai al riparo dalle spinte di intensità uguale e direzione contraria - verso l'identità e verso la sua disgregazione - che presiedono alla formazione dell'immagine poetica, una immagine che agglutina senso per via di rovesciamenti e negazioni. È qui, in questo punto di intersezione, la vera dimensione della poesia pessoana.

Ora, l'essere, in questi termini, poeta animato dalla filosofia, non solo disegna un percorso invertito rispetto a chi, come il Benjamin di Hannah Arendt, «pensava poeticamente, ma non era né un poeta né un filosofo»⁵³. Se a Benjamin l'alleanza tra il «fenomeno originario», l'esperienza, e l'idea, la parola interpretante, appare trasponibile nell'immediatezza e nell'evidenza della metafora - «perciò la metafora doveva essere per lui il più grande e misterioso dono del linguaggio, poiché nella "trasposizione" permette di rendere sensibile l'invisibile»⁵⁴ -, in Pessoa è proprio quel circuito metaforico a venire intaccato e stravolto. E, insieme ad esso, a venire annientata è la possibilità che la citazione, il frammento, divengano, come in Benjamin, le forme linguistiche per mezzo delle quali confrontarsi con il passato ed intercettare quegli oggetti che la rottura della tradizione ha depositato sul fondo: «il mucchio di rovine del passato», tutto ciò che non è stato tramandato⁵⁵. La metafora che sa rendere, nella sintesi dell'immagine, evidente, visibile un significato, un concetto, non può soccorrere colui per il quale sembra essersi incrinata persino la possibilità che sia un'associazione «lontana e giusta» delle idee a creare l'immagine poetica, e che con il risultato ottenuto si possa controllare «immediatamente la giustezza del-

⁵³ H. Arendt, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in Id., *Il futuro alle spalle*. Il Mulino, Bologna 1981, p. 46.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

l'associazione», come prescriveva Pierre Reverdy^{5^}. Perché intanto «il risultato ottenuto» (l'immagine), in Pessoa, non è più riconducibile o anche solo riferibile all'idea originaria, insomma non ha nulla a che vedere con il sistema dei precetti e dei valori, con la poetica che a quella «associazione lontana e giusta» aveva fornito i principi di realizzazione. Perché il «fenomeno originario», il nome proprio^{^^^} l'identità convinta delle cose e dei discorsi, nella loro immediata visibilità, a lui appaiono sfuggenti e irrecuperabili. I «frammenti di pensiero» che in Benjamin, secondo la Arendt, assumono la natura di «formazioni cristalline», perle tra rovine che non comunicano più con il passato e con le sue intenzioni ma che consentono di pensarlo poeticamente, vengono semmai da Pessoa impiegati come materia prima per la costruzione di discorsi che rendano la poesia pensabile. E quale miglior modo di rendere la poesia pensabile, di piegare i margini della sua capacità di amplificazione del sensibile, se non consegnando il pensiero a rigide enunciazioni teoriche, schegge di teorie che della poesia eludano i comportamenti e neutralizzino l'espansione del senso, avversino le inclinazioni e calcifichino i movimenti?

Ma se è vero che lo scrivere per frammenti, proprio perché esibisce il singolo gesto di scrittura, consente al lettore di introdursi nella segretezza del mondo poetico di un autore passando attraverso le sue fenditure, i suoi vuoti, allora il disorientamento iniziale dinnanzi alla molteplicità irrelata con la quale il pensiero pessoano si annuncia può essere subito convertito in occasione per avvicinare una pagina sapendola sempre in presenza di un'altra pagina. Anche quando queste provengono da zone diverse del pensiero, o

^{5^} P. Reverdy, *L'image* (1918), in Id., *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Flammarion, Paris 1975, p. 73. «L'immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanziate. / Più saranno lontani e giusti i rapporti delle due realtà accostate, più l'immagine sarà forte - più avrà potenza emotiva e realtà poetica. / Due realtà che non hanno rapporto alcuno non possono utilmente accostarsi. Non c'è creazione di immagine. / Due realtà contrarie non si accostano. Si oppongono. / Da questa opposizione raramente si ottiene una forza. / Un'immagine non è fone perché è *brutale* o *fantastica* - ma perché l'associazione delle idee è lontana e giusta. / Il risultato ottenuto controlla immediatamente la giustezza dell'associazione» (traduzione nostra).

È vero che «Pessoa» vuol dire «persona» e che, stando a Cassirer, «che il nome e l'essenza siano tra loro in una connessione intrinsecamente necessaria, e che il nome non soltanto designi l'essenza ma che esso sia l'essenza medesima, e che la forza dell'essenza medesima sia racchiusa in esso, tutto ciò rientra nei presupposti fondamentali della stessa intuizione mitica» (E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, trad. di V. E. Alfieri, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 11). Ma è anche vero che tutta la scrittura pessoana sembra essere impegnata ad infrangere proprio questa «connessione intrinsecamente necessaria» tra nome ed essenza, a distorcere l'identità latente tra nome e cosa, sorpendendo chiunque da essa si attendesse i comportamenti prevedibili del linguaggio.

appaiono emanazioni di sistemi teorici inconciliabili, anche quando sembrano frammenti di un tutto nel quale non si riconoscono. Ecco che allora l'evento di scrittura, proprio in virtù del suo carattere disperso e non unitario, si apre ad una vita di relazioni e di legami che, volta a volta, spostano la linea d'orizzonte delle nostre attese, linea rappresentata dall'idea di totalità di un'opera, di identità di un pensiero, e si rendono disponibili all'imprevisto, alla pluralità di sguardi pur così strutturata, alla quale Pessoa sottopone la vita della propria scrittura pensante.

7. Ciò che risulta quando in gioco vi è una scrittura di questo calibro, è dunque l'impossibilità di muovere da un testo o da un insieme omogeneo di testi con il proposito di renderli immediatamente disponibili ad una interpretazione coerente e unitaria. Perché la coesione, la continuità di posizioni e visioni nel Pessoa teorico, critico e dottrinario, si rivela presto una ipotesi ingenua e illusoria. Il suo pensiero è, infatti, da un capo all'altro delle forme e dei generi dei discorsi che frequenta, attraversato da ambiguità. Una ambiguità che bisogna imparare a considerare nutrimento della fertile pluralità e molteplicità del suo pensare, cifra della sua riflessione così come della sua invenzione in poesia. Limitarsi a rilevare la natura contraddittoria di una situazione nella quale spesso un argomento appare piegato dall'autore ora alle esigenze di una tesi ora a quelle della tesi contraria, piuttosto che alle diverse sfumature della stessa, non porta che a congetturare sull'insolubilità di una poetica. Valga l'esempio della dottrina neopagana e «anticristista», nucleo ideologico intorno a cui ruotano tutti gli scritti di carattere sociologico o politico di Pessoa ortonimo e dei suoi eteronimi, a testimoniare come da posizioni e indoli differenti sorgano declinazioni varie e diversamente emendate dell'idea centrale della restaurazione di una civiltà del paganesimo^{s*}. Idea per la quale con difficoltà riusciamo a individuare le fonti e le radici nel pensiero pessoano e a cui alla fine esitiamo anche ad

^{s*} Si va dalla posizione ortodossa del maestro Alberto Caeiro e del dottrinario Antonio Mora, fautori di una ricostruzione «totale» del paganesimo contro un cristianesimo prodotto della decadenza romana, al punto di vista del Fernando Pessoa ortonimo, per il quale, dinnanzi all'inevitabilità della sensibilità moderna, risultato della religione cristiana, non resta che da affidare al paganesimo, base eterna della nostra civiltà, il ruolo di disciplinatore delle emozioni create dal cristianesimo. A ciò, dobbiamo aggiungere la particolare accezione deista del paganesimo del poeta classico Ricardo Reis. Si vedano le riflessioni sul paganesimo pessoano nella recente traduzione italiana a cura V. Russo delle opere di A. Mora: F. Pessoa, *Il ritorno degli dèi. Opere di Antonio Mora*, Quodlibet, Macerata 2005.

attribuire un valore effettivo di programma d'azione concretamente realizzabile o possibile guida per una riforma dell'Umanità.

Così, la pluralità dei punti di vista corre di pari passo con la moltiplicazione degli eteronimi⁵⁵, mentre all'interno di ciascuno di essi maturano le occasioni per sfasature e incongruenze clamorose (sembra che il più incalzato da simili fenomeni sia Alvaro de Campos). Si generano voci dialoganti, dibattiti e stili, una vera e propria drammatizzazione dello spazio ermeneutico che si produce attraverso una dialettica sincerità-fingimento la quale, d'altronde, non agisce solo sul versante poetico ma interessa costitutivamente anche i luoghi della riflessione. Ed è Pessoa stesso, con la sua teoria della creazione poetica, a suggerirci gli strumenti e i criteri per seguire da vicino i procedimenti con i quali questa dialettica si realizza: a partire dalla gradualità con cui per un processo di spersonalizzazione e intellettualizzazione si perviene allo stadio più elevato della poesia, alla poesia drammatica (Shakespeare, Browning), segnata dall'allontanamento dall'immediatezza del sentire, da una uscita progressiva da sé. Per cui, dal sentire si va verso non il non sentire ma verso il pensare di sentire, si va verso stati d'animo eminentemente poetici in quanto non realmente provati ma compresi, persino immaginativamente vissuti, da personalità fittizie. Più la relazione con ciò che sentiamo si fa indiretta, filtrata, diremmo quasi *impersonalizzata*, più la compromissione con il sensibile evapora, maggiore è la possibilità di riuscire a vivere in prima persona ciò che non si sente. La finzione poetica come sincera e necessaria conquista intellettuale, questa l'origine dell'eteronimia:

Supponiamo, però, che il poeta, evitando sempre la poesia drammatica esteriormente tale, avanzi ancora di un passo nella scala della spersonalizzazione. Certi stati d'animo, pensati e non sentiti, sentiti immaginativamente e perciò vissuti, tenderanno a definire per lui una persona fittizia che li senta sinceramente⁵⁶.

Estendendo tale principio generativo oltre i confini dell'invenzione e delle regioni poetiche, il pensiero stesso si eserciterebbe nella sua forma più corretta proprio liberandosi da quell'adesione *sincera*. - in realtà profondamente falsificante - a se medesimi, sciogliendo il nodo scorsoio che ci tiene avvinti ad una intenzione, ad una volontà, ad uno, e uno solo, orientamento del pensiero che ci detiene in noi stessi. Ma è anche vero che ammettere

55 Oltre agli eteronimi maggiori, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Antonio Mora, al semieteronimo Bernardo Soares, è sorprendentemente alto il numero censito degli autori ai quali Pessoa ha affidato la propria scrittura.

*La poesia*⁵⁶ n. i.

che il senso ultimo e possibile delle cose sta nel loro non essere sentite significa aprire una lacerazione insanabile tra Tessere e l'intelligenza, fino ad approdare al nulla, all'assurdità del mondo. Al vuoto ontologico e all'irrazionalismo di fondo sul quale Pessoa è intento a costruire teorie, a edificare identità, ad esercitarsi in spiegazioni iperlogiche.

Sappiamo che la vita della mente, vita ritirata dalle apparenze e solitaria - essendo per la Arendt la solitudine lo stato in cui tengo compagnia a me stesso[^] - se agli inizi gode di uno stato di invisibilità, di silenzio, non tarda a rispondere all'impulso a dare un nome alle cose, a rendere manifeste le attività spirituali attraverso la parola. Vita della mente che, per quanto solitaria e silenziosa, «non è mai muta né può essere completamente dimentica di se stessa, e ciò a causa della natura riflessa delle sue attività»^{^^}. È così che la parola conducendo, o meglio, trasportando i nostri concetti alla prova della realtà attraverso la metafora, annullerebbe quel ritirarsi dal mondo delle apparenze che è la condizione prima delle attività spirituali, per riportarci in presenza del mondo dei sensi, delle relazioni, dunque all'immagine, ai significati. Ecco a quale percorso per Pessoa occorrerebbe imprimere una spinta contraria perché si ottenga arte «oggettiva» e poesia «drammatica», a quale radicale torsione la parola poetica andrebbe sottoposta. Se, ancora dalla Arendt, «dare un nome alle cose, la pura e semplice creazione di parole, è il modo dell'uomo di far proprio e, per così dire, disalienare un mondo al quale, dopo tutto, ognuno di noi è nato come nuovo venuto e come straniero»^{^^}, il progetto estetico pessoano, tutto orientato al «pensare di sentire», conduce dritto al programmatico ristabilirsi di un regime di alienazione ed estraneità. E non senza che, nel discorso che enuncia questo programma, il pensiero stesso si irrigidisca, si paralizzi in schemi, i termini si congelino nel rigore esibito del ragionamento mentre proprio quest'ultimo slitta da ogni parte verso sponde contraddittorie e l'io si ritira presso di sé, nell'autonomia di un *experimentum* Un esperimento dell'io con se stessi mediante il

Cfr. H. Arendt, *Le attività della mente in un mondo di apparenze*, in Id., *La vita della mente* (1971), a cura di A. Dal Lago, Il Mulino, Bologna 1987. È nella desolazione, per Hannah Arendt, che «si è altrettanto soli, ma abbandonati non solo dalla compagnia degli uomini, ma anche dalla virtuale compagnia di se stessi» (p. 157).

[^] W., p. 158.

³ *Ibid.*, p. 185.

La stessa Arendt evoca *Vexperimentum suitatis* del filosofo francescano attivo nel tredicesimo secolo, Pier Giovanni Olivi, per chiarire come l'attività della mente, il pensiero, lungi dall'appagarsi del suo oggetto quale gli viene dato dalla vita o dal mondo, «trascende sempre la mera dati di qualsiasi cosa abbia suscitato la sua attenzione», per portarsi presso di sé «e intrattenere rapporti solo con se stessi» (*ibid.*, p. 156).

quale ciò che è vita ed esistenza viene ricondotto al dialogo interno della coscienza, e in cui ciò che è nome, parola, viene sottoposto ad una spoliazione del suo apparire sensibile, visibile, univocamente significante.

Con un adeguato «trattamento» delle sensazioni (passando per le fasi che Pessoa chiama della putrefazione, dell'albazione, della rubificazione, per giungere infine alla sublimazione)^{^^} ovvero con quel processo alchemico che porta all'annichilimento della sincerità, si giunge all'espressione poetica. Ma, debitamente trasferiti i termini sul piano della costruzione del discorso teorico e della sua articolazione logica interna, si verificherebbe un analogo movimento di relativizzazione delle posizioni anche nell'attività di riflessione. Considerando che questa si affida ad una prosa che ora simula le movenze di certo linguaggio esplicativo pseudo-scientifico, ora si allenta per farsi vivacemente colloquiale, più immediata e riconciliata.

Ogni mio scritto è rimasto incompiuto; si interponevano sempre nuovi pensieri, straordinarie, imprescindibili associazioni di idee, che avevano come termine l'infinito. Non posso impedire la ripugnanza che i miei pensieri hanno a portare a termine chechessia; una cosa semplice mi suscita diecimila pensieri, e da questi diecimila pensieri sorgono diecimila associazioni; non ho la forza di volontà di eliminarli o di arrestarli, e neppure di riunirli in un solo pensiero centrale, perdendo di vista dettagli senza importanza ad essi associati. Essi mi attraversano; non sono pensieri miei, ma pensieri che passano attraverso di me^{^^}.

Una disaffezione da sé, dal sé che rappresenta identità, appartenenza, origine, viene a prospettare così una metodologia del pensiero che in realtà non si contenta mai della propria finitezza, degli approdi definitivi, delle esclusioni, che non si barrica nei sistemi. Alla maniera di Montaigne, oscilla interrogante intorno a un io di cui si inseguono tutte le strategie di travestimento, o ancor meglio, di cui si smascherano le maniere in cui si mostra e si offre alla presa del linguaggio della descrizione. Il *proprio sé*, dunque, si fa volta a volta oggetto di riflessione, io narrante, spazio autobiografico, soggetto sperimentale, più vicino quando distanziato, più filosoficamente vero quanto più poeticamente falso^{^^}. E la misura del saggio breve, non a caso, non quella del discorso filosoficamente impostato, è quella più funzionale a tutto ciò, anche in Pessoa, che aveva intuito fino a che punto l'irrequietudine del soggetto non potesse arrestarsi dinanzi all'infinità di sen-

^{*5} Cfr. *L'artista*, n. 4.

F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, voi. 1, cit., p. 66.

^{^7} Cfr. M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura, Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati, Milano 2003.

so di cui la realtà appare sostanziata. Ed è sempre attraverso le sue possibilità di linguaggio, un linguaggio che sa servire le dinamiche della tensione, dell'interrogazione, del dire e del contraddire in un solo tempo, che si esercita tutta la forza e la libertà creativa del Pessoa pensatore.

Non si può infatti fare a meno di rilevare come, proprio per il suo carattere frammentario, di una frammentarietà che non presuppone alcuna totalità, e provvisorio, la provvisorietà del procedere sperimentante, il pensiero che in lui va articolandosi nella scrittura critica mostri non poche affinità con la «forma» che Adorno aveva riaccreditato al saggio. Il saggio, infatti, «costringe sin dal primo passo a pensare *Vobiectum* nella pluridimensionalità che gli è propria, [...] stringendo tanto dappresso *i'hic et nunc* dell'oggetto, sino a che questo si scompone nei vari momenti di cui vive»⁸.

Il saggio deve strutturarsi sì da poter all'apparenza interrompersi sempre quando voglia. Pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. L'unitarietà dell'ordinamento logico mistifica l'essenza antagonistica della realtà cui fu imposto. La discontinuità è la sostanza stessa del saggio, il suo *obiectum* è sempre un conflitto sospeso da una tregua⁹.

Fin qui, sembrerebbe che lo stile della prosa pessoana possa essere definito a pieno titolo «saggistico», proprio per il suo rimanere alieno alle ambizioni universalistiche della filosofia (così per Adorno si può dire di Simmel, Lukacs, Benjamin, quando affidano «le loro dense e ben ponderate riflessioni [...] al saggio, cioè alla speculazione su oggetti specifici, culturalmente già prefigurati»)¹⁰. In fondo *Erostrato*, il saggio sulla fama postuma delle opere letterarie, ad esempio, non è altro che un organismo fatto di frammenti ricomposti, ordinabili in una qualche sequenza, non necessariamente logica, frammenti che, quanto al loro contenuto, a volte si sovrappongono, o si affiancano, l'uno a rettificare, o semplicemente ad aggiungere, non sempre a far evolvere, l'altro. Così come, osservando la cosa dall'altro verso, ogni singolo frammento che vada a integrare o partecipi a un determinato tema, o ad esso sia riconducibile, può esser letto, ciascuno per se stesso, ora come il momento in cui la libera scrittura progetta e accenna a un saggio ma subito si interrompe, ora come il momento in cui a quel progetto rinuncia perché possa venire nel momento successivo riabbordato da una

T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note sulla letteratura, 1941-1961* cit., p. 19-

⁸ Ibid., p. 21.

⁹ Ibid., p. 5.

simile o diversa prospettiva, in un altro frammento ancora. Questo il tono del «pensare per frammenti» à l'Erostrato.

Mi propongo di esaminare il problema della celebrità, sia occasionale che permanente, di indagare in quali condizioni ciascuno di questi tipi di celebrità si sia presentato tra gli uomini, e di prevedere, nei limiti del possibile, in quali condizioni è probabile che si ripresentino nel futuro. [...] La celebrità può essere delle cose o degli uomini [...] La celebrità può essere incidentale o fondamentale [...] La celebrità può essere artificiale e naturale [...] La celebrità può essere buona o cattiva [...] Gli uomini possono essere divisi in tre gruppi o classi, e la divisione può propriamente rispondere alla tradizionale divisione dello spirito - intelletto, emozione o sentimento, e volontà. [...] L'intelligenza presenta tre forme superiori, che possiamo convenientemente chiamare genio, talento e spirito [...]. Le epoche future avranno troppi poeti di (...) tra cui scegliere. Troppo non può sopravvivere a lungo. «La posterità», ha detto Faguet, «apprezza gli scrittori concisi»; ciò è vero, e anche un numero conciso di scrittori. Troppo è troppo poco. [...]»⁷.

Ma questa figurazione testuale incompiuta, oppure compiuta per segmenti, e discontinua, nella quale pure la scrittura di Pessoa momento dopo momento si compone fino ad evocare l'immagine netta del frammento, portata in sé, nel grembo del suo contenuto, ma anche su di sé, nella forma della sua organizzazione discorsiva, e ancora più in fondo, nella tessitura della esperienza intellettuale che la supporta, una tensione di tutt'altra matrice. Perché ciò che si riversa nella provvisorietà del frammento, e nel profilo di questi si assidera, è esattamente ciò che per ragioni storiche non poteva più diffondersi nella definitività del trattato. E cioè un pensiero inflessibile e unitario che si sostiene sull'enunciazione di principi generali, con il loro metodico presiedere al circuito chiuso deduttivo-induttivo, sullo schematismo concettuale, e quindi sull'emarginazione delle istanze soggettive a tutela della purezza dell'oggetto (in termini adorniani, sulla frustrazione della «spontaneità della fantasia soggettiva [...] in nome di una disciplina oggettiva»)⁸.

Più che di scrittura saggistica, dunque, a proposito di Pessoa, si potrebbe parlare di uno slancio saggistico, di una scrittura che desidera farsi tale, ma che, quando riflette sull'arte, inibisce sistematicamente questo desiderio ricorrendo alla finitezza, alla determinatezza e alla irremovibilità delle definizioni. Finendo con l'irrigidirsi in quella tendenza, che era stata propria di tutto il positivismo, a tenere a distanza il soggetto che scrive sull'arte dall'oggetto della ricerca, così che parlare di ciò che è estetico diviene possibi-

⁷ Erostrato, in sequenza sono stati riportati gli *incipit* dei frammenti n. 1, n. 3, n. 41.

T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Id., Note sulla letteratura, 1947-1961* cit., p. 7.

le a patto che quanto si scrive non abbia a pretendere alcuna autonomia formale, non abbia la «minima somiglianza con l'oggetto»⁷³. Ma non vi è desiderio frustrato che non manchi di sfruttare le circostanze grazie alle quali guadagnarsi un varco: così, dall'armatura del discorso impegnato a procedere per premesse e successive deduzioni, ad osservare la coerenza e la continuità logica del ragionamento, il frammento dissemina il proprio relativismo e incoraggia l'adesione a verità particolari; attraverso la moltiplicazione dei punti di vista critici penetra la riflessione interrogandola sui propri limiti, non facendo altro che concludere, non conclude mai⁷⁴.

Certo, parlando del saggio pessoano, si deve considerare che probabilmente il poeta non disponeva di modelli portoghesi «forti» di scrittura saggistica e che, semmai, a lui va attribuita l'invenzione di uno stile che, come si è visto, porta a sintesi la speculazione teorica, l'argomentazione lucida e denotativa, il piglio ironico e la vivacità giornalistica, uno stile propenso alla soluzione paradossale. Quella che si sperimenta è una forma saggistica non lontana da certo gusto della prosa critica anglosassone, incline, anch'essa, all'escursione dei registri, alla mobilitazione «in rapidità» delle letture, alla citazione-aneddoto, fino alla interpolazione del linguaggio comune del detto e alla inserzione del proverbio. In essa, la tramatura testuale, mentre si dispone eccentricamente a perlustrare queste molteplici possibilità espressive che vanno dagli estremi della didascalia alla critica brillante e di intervento, sembra costantemente ricondursi a quel nodo di problemi e di giustificazioni rappresentato dalla personalissima condizione esistenziale e sociale di scrittore. E dentro tale «condizione» entrano la propria autodiagnosticata «isteronevrastenia», la «tendenza organica alla spersonalizzazione e alla simulazione», i modelli e i gusti letterari (Dickens, Whitman), le idiosincrasie e le condanne «teoriche» (il simbolismo. Anatole France, Jülio

⁷³ *Ibid.* Ma, si chiede Adorno, «come si potrebbe infatti mai parlare di ciò che è estetico in modo non estetico, senza la minima somiglianza con l'oggetto, e non cadere nel filisteismo e mancare a priori la presa su quell'oggetto?».

⁷⁴ Scrive Max Bense nella citazione di Adorno: «Scrivo con lo stile tipico del saggio colui che compone sperimentalmente, volta e rivolta il suo oggetto; [...] colui che lo affronta da angolature diverse, raccoglie entro la propria visuale spirituale ciò che vede e traduce in parole quanto l'oggetto mostra in sé nelle condizioni create dalla scrittura». È anche vero, però, che lo stesso Adorno riconosce la natura antinómica del saggio, derivante dalla sua tendenza ad assorbire dall'esterno non solo concetti ed esperienze, ma anche teorie; «L'esperienza intellettuale è tanto più minacciata dal disastro quanto più essa si sforza di concretizzarsi e atteggiarsi a teoria, quasi avesse scoperto la pietra filosofale. Eppure l'esperienza intellettuale tende, per il suo stesso significato, a questa oggettivazione». T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Id., Note sulla letteratura, 1943-1961* cit., p. 23.

Dantas), la delega e il «disimpegno» di una impegnatissima prassi eteronimica⁷⁵. Prassi che muovendo dallo spazio personale subito esporta i propri motivi ad una dimensione nazionale, e universale:

Chi, che possa dirsi portoghese, può vivere la ristrettezza di una sola personalità, di una sola fede? Quale vero portoghese può, ad esempio, vivere la ristrettezza sterile del cattolicesimo quando fuori di lui ci sono da vivere tutti i protestantesimi, tutti i credo orientali, tutti i paganesimi morti e vivi, fondendoli portoghesemente nel Paganesimo Superiore?⁷⁶

Agli inizi del Novecento, «più materialmente che mai, e per la prima volta intellettualmente [...], l'Asia, l'America, l'Africa e l'Oceania sono l'Europa, esistono tutte in Europa». «Perciò la vera arte moderna deve essere massimamente denazionalizzata - accumulare in sé tutte le parti del mondo»⁷⁷.

È evidente come, pur entro i limiti storici di una visione eurocentrica, la solitudine estetica nella quale Pessoa compie il suo straordinario percorso conducendo la letteratura attraverso e oltre la modernità, oltre i confini del Portogallo, si interrompa nel momento in cui, da una certa regione del proprio «personale» mondo poetico, si dischiude un linguaggio in perenne traduzione. Traduzione tra le lingue in cui scrive, tra la poetica, la teoria e la poesia, tra lo slancio saggistico, il suo sedimentarsi in frammenti di scrittura e lo spirito di sistema che ad esso presiede⁷⁸. Un linguaggio, quello pes-

⁷⁵ Per «disimpegno» qui si vuole intendere la necessità per il poeta di moltiplicarsi e dividersi per separarsi e distogliersi da sé (liberarsi del pensiero, del sentire, del vivere, che nella loro totalità rappresentano la libertà della Natura, rappresentano Alberto Caeiro), per poter, una volta affrancati dal dolore che tutto ciò comporta, ritornare a se stessi, compensati in quanto viventi, senzienti, pensanti.

⁷⁶ Da una intervista concessa da Pessoa alla «Revista Portuguesa» e pubblicata il 13 ottobre del 1923, citata in G. R. Lind, *O relativismo criador de Fernando Pessoa* cit., pp. XXIX-XXX.

⁷⁷ *Ibid.*, p. XXXI.

⁷⁸ La traduzione ha in sé un movimento contraddittorio eppure complementare. Come già Octavio Paz ha osservato, nel suo infrangere l'universalità del linguaggio e rivelare così la pluralità delle lingue, la traduzione per un verso «abolisce le differenze fra una lingua e l'altra», cosicché «nessun testo è interamente originale» e il mondo ci appare come traduzione di traduzioni; per l'altro verso, essa segna i confini delle diversità, delle individualità, l'originalità si fa dunque categoria dell'irriducibilità di ciascuna identità linguistica: «Le nazioni si trovano prigioniere delle lingue che parlano. Dentro ogni lingua si producono divisioni: epoche storiche, classi sociali, generazioni. Quanto alle relazioni tra individui isolati che appartengono alla medesima comunità: ognuno vive murato nel proprio ego. Tutto questo dovrebbe aver scoraggiato i traduttori. Non è stato così: per un movimento contraddittorio e complementare si traduce sempre di più» (O. Paz, *Traducción: literatura y literalidad* [1971], Tusquets, Barcelona 1990\ pp. 12-13; traduzione nostra).

soano, in traduzione e dunque in fuga dai falsi profitti che l'arte e la letteratura ottocentesca avevano messo in circolazione, che con *Il libro dell'Inquietudine*, altro grande esempio di «opera» *a posteriori*, rinuncia all'illusione del reale che il romanzo da Balzac a Proust aveva creduto di poter servire, alla parola ostaggio dello stato civile di chi la pronuncia e di ogni sua intenzione (anche la propria). Un linguaggio innamorato della scrittura quando questa procede per salti, per successive interruzioni e riprese («Per ciò mi sono dato questa andatura paragonabile, non a una evoluzione, ma a un viaggio: non sono salito da un piano all'altro; sono andato in pianura, da un posto all'altro»⁷⁹). Ma che nemmeno può sfuggire all'attrazione che su di esso esercita il pensiero quando si chiude su se stesso, quando si appaga dell'artificioso *continuum* delle sue stesse operazioni, fino ad implodere. Cosicché dal dissidio prende forma la figura di un «pensante che non pensa affatto, ma si fa teatro dell'esperienza intellettuale, senza dipanarla»⁸⁰, un pensante che si fa *drama em gente*. Ma anche un linguaggio che riesce a mettere alla prova una lingua, la propria - la lingua portoghese - già indiscutibilmente appropriata ad una tradizione, esponendola alle altre - l'inglese, il francese, lingue costantemente praticate insieme alle loro letterature -, potenti nel suo immaginario come solo può esserlo il sogno di sottrarsi all'assillo della propria identità, dell'identità tra il pensiero, i discorsi, le cose, identità introvabile eppure sempre imminente⁸¹.

⁷⁹ F. Pessoa, *A Gênese dos heterónimos*, in OP, p. loi.

⁸⁰ T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note sulla letteratura, 1943-1961* cit., p. 17.

⁸¹ Sul multilinguismo pessoano si veda J. de Sena, *Jorge de Sena risponde a tre domande su Pessoa* cit., pp. 137-158; A. Terlinden, *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet*, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1990; L. Freire, *Entre vozes, entre linguas*, Assirio & Alvim, Lisboa 2005. Secondo le parole dello scrittore caraibico Édouard Glissant, scrivere oggi nella propria lingua ma in presenza di tutte le lingue del mondo, in presenza della molteplicità linguistica, vuol dire che «nel contesto attuale delle letterature e del rapporto fra la poetica e il caos-mondo, non posso più scrivere in maniera monolingue» (É. Glissant, *Poetica del diverso*, trad. it. di F. Neri, Meltemi, Roma 1998, p. 32). La presenza delle altre lingue, potenti nell'immaginario dello scrittore, apre ad una dimensione in cui la compresenza di sistemi di pensiero, tra loro eterogenei, immette nella cultura e nell'identità una componente di imprevedibilità, di ambiguità, che rappresenta il solo orizzonte entro il quale diviene possibile risiedere. L'esperienza linguistica che Pessoa pratica nella sua scrittura poetica e teorica preannuncia in un certo senso una simile poetica della traduzione tra lingue e dunque tra culture, con un conseguente indebolimento della nozione di identità-radice dello scrittore.

Indice

7	<i>Nota editoriale</i>
11	Appunti per un'estetica non aristotelica (Alvaro de Campos)
21	Erostrato. Saggio sulla fama postuma delle opere letterarie
63	L'arte moderna è arte del sogno
69	Frammemi di estetica
97	Bilancia di Minerva. La critica letteraria
105	La poesia
117	La letteratura europea
141	L'artista
157	Il dramma
179	<i>Note ai testi</i>
185	<i>Postfazione</i> di Micia Petrelli

I.

[ms.] [1913?]

[L'arte moderna è arte del sogno]

Chi volesse riassumere in una parola la caratteristica principale dell'arte moderna la troverebbe, perfettamente, nella parola *sogno*. L'arte moderna è arte del sogno.

Nella modernità si è data la differenziazione tra pensiero e azione, tra l'idea di sforzo e l'ideale, e tra lo stesso sforzo e la realizzazione. Nel Medioevo e nel Rinascimento, un sognatore come l'infante Dom Henrique¹ metteva in pratica il suo sogno. Bastava che lo sognasse con intensità. Il mondo umano era piccolo e semplice. Lo era tutto il mondo fino all'epoca moderna. Non vi era la complessità del potere che chiamiamo democrazia, non vi era l'intensità di vita che dobbiamo a ciò che chiamiamo industrializzazione, né vi era la dispersione di vita, l'allargamento della realtà che le scoperte hanno prodotto e il cui risultato è l'imperialismo. Oggi il mondo esteriore umano è di questa complessità tripla e orrenda. Appena ci si accosta alle soglie del sogno sorge inevitabile il pensiero dell'impossibilità. (La stessa ignoranza medievale era una forza per il sogno.) Oggi tutto ha il suo come e il suo perché scientifico e esatto. Esplorare l'Africa sarebbe avventuroso, ma non è pivi tenebroso e strano; cercare il Polo sarebbe rischioso, ma oramai non lo è più. Il Mistero è morto nella vita: chi "a ad esplorare l'Africa o [...] il Polo non porta con sé la paura per ciò che

¹, L'Infante Dom Henrique (1394-1460) fu principe del Portogallo e figura tra le maggiori eli era delle scoperte. Conosciuto come il Navigatore, fu l'artefice dell'espansione del Regno e i ortogallo, al quale apri le porte del dominio nel commercio con le coste africane. Perso-
leggendario e misterioso, fu celebrato da Pessoa nei versi di *Mar Português*² aH'interno poemetto *Mensagem*.

troverà, perché sa che troverà solamente cose scientificamente conosciute o scientificamente conoscibili. Ormai non vi è audacia: è sufficiente il coraggio fisico di un buon pugile [?]. Ragion per cui i più folli tentativi di idealizzazione dei nostri aviatori ed esploratori non riescono a non risultare ridicoli, talmente mediocre è la loro statura spirituale. Il fatto è che sono uomini di scienza, uomini dal senso pratico. E i grandi uomini antichi erano uomini di sogno.

Gli uomini diminuiscono. Gradualmente, sempre di più, governare è amministrare, guidare.

Da quando l'arte moderna è diventata arte *personale*, era logico che il suo sviluppo andasse verso una interiorizzazione sempre maggiore - verso il sogno crescente, sempre di più verso più sogno.

Il poeta di sogno è un melodico, soggiogato dalla musica dei suoi versi, così come Ariel era prigioniero della curva [?] di Sycorax'. La musica è essenzialmente arte di sogno: e lo sviluppo della musica, sviluppo del tutto moderno in ciò che è di valore e grande, è la composizione suprema di quanto stiamo qui teorizzando. Il poeta sognatore, in quanto sognatore, è fino a un certo punto musicista. E per comunicare il suo sogno ha bisogno di avvalersi *di cose che comunicano il sogno*. La musica è una di esse.

Il poeta di sogno è generalmente un visivo, un visivo estetico. Il sogno è generalmente *della vista*. Ha poco di uditivo, di tattile. E il «quadro», il «paesaggio», è proprio del sogno, nella sua essenza, perché è *statico*, negatore della continuità dinamica di cui è fatto il mondo esteriore. (Quanto più veloce e torbida è la vita moderna, tanto più lento, quieto e chiaro è il sogno).

Nordau è caduto nel più flagrante e grossolano degli errori di cui un ragionatore possa cadere vittima nella materia sulla quale ragiona. Ha confuso un movimento di progresso, in quanto movimento di differenziazione, con un movimento di regressione; ha preso il principio, esitante e perplesso come tutti gli inizi, di una nuova forma d'arte per un'arte già fatta; e non ha saputo distinguere tra l'essenziale e l'occasionale, tra l'istintivo e il teorico e artefatto nel movimento artistico, dato che, non calandosi nella comprensione *dell'unde* e del *quo* della civiltà attuale [...].

' Cfr. *La tempesta* di Shakespeare, Atto I. Scena 2.

Ha visto gli elementi di decadenza che il movimento simbolista conteneva - la qual cosa gli fa poco onore, perché quegli elementi sono flagranti - e non ha visto ciò che, dietro quegli elementi, fa di Dante Gabriele Rossetti un grande poeta, e un grande poeta di Paul Verlaine. Nordau ha fatto pili che sciocchezze ed errori di comprensione: ha confuso, sotto la stessa classificazione di «mistici» e «tisici», forme d'arte differenti, di differente significato [...].

C'erano tre vie da seguire per giungere a questo nuovo stato di civiltà: i) affidarsi al mondo esterno, lasciarsi da esso assorbire, prendendo da esso la vita vuota e rumorosa, lo sforzo sommamente sforzo, la Natura semplicemente Natura - e seguirono questa strada Whitman, Nietzsche, Verhaeren, e, tra noi, la corrente che incluse Nunes Claro, Silvio Rebelo e João de Barros. 2) Mettersi al lato, farsi da parte rispetto a questa corrente, in un sogno tutto individuale, tutto isolato, reagendo in maniera inerte e passiva alla vita moderna, sia con l'anelito di Medioevo, la *medievalità*, con la fuga, sia verso il lontano nello spazio, sia verso l'insolito e il non comune nella vita - il *Lontano* nella vita insomma. È stato il percorso seguito da Edgar Poe, Baudelaire (fuga verso l'insolito). Rossetti, Verlaine (verso il Medioevo e l'insolito), Eugénio de Castro (verso la Grecia), Loti (verso l'Oriente). 3) Mettere questo mondo rumoroso, la natura, tutto quanto, *dentro il proprio sogno* - e fuggire dalla «Realtà» in questo sogno. È la via *portoghese* (così caratteristicamente portoghese) - che parte da Antero de Quental e procede con sempre maggiore intensità fino alla nostra recentissima poesia.

Chi vuole capire il simbolismo deve tener conto della sua triplice natura. È:

- 1) decadenza del romanticismo;
- 2) movimento di reazione allo scientismo;
- 3) stadio di evoluzione (o principio di evoluzione) di una nuova arte.

Chi non ha visto tutto ciò, non capirà il simbolismo. Nordau ha visto solo i), altri hanno visto solo 2) e 3).

Il più grande poeta dell'epoca moderna sarà quello che avrà maggior capacità di sogno.

Il misticismo e l'egotismo, riscontrati da Nordau nell'arte moderna, sono gli aspetti morbosi del misticismo equilibrato e del personalismo

caratteristico dell'arte moderna, e che hanno prodotto Goethe, tanto caro a Max Nordau, nel suo primo stadio.

Nel suo carattere, il sognatore mostra certe caratteristiche: l'asessualità, o parasessualità, è una di esse, ed evidente; è la forma più flagrante della sua incapacità di avere a che fare con la normalità e la realtà delle cose.

Quella che si chiama arte moderna, quella che è per ora l'arte moderna, è solo il principio di un'arte - o, piuttosto, la transizione tra i due stadi dell'evoluzione della civiltà. Tra lo stadio chiamato romanticismo e l'arte che adesso sta procedendo rapidamente verso il suo apice.

L'Infante Dom Henrique è il tipo perfetto del sognatore. A partire dalla sua asessualità fino al perfetto sacrificio degli altri - è un sognatore. Ma ha vissuto nel tempo in cui si poteva sognare.

Oggi il sogno è sempre sogno di cose ineseguibili. Si concepisce come eseguibile ciò che si concepisce come eseguibile da un punto di vista scientifico, e qualunque cosa si concepisca da un punto di vista scientifico non può essere materia di sogno.

⁴ Nel 1437, Henrique tentò di riprendere Tangeri dagli Arabi. Ma la spedizione, male organizzata e mal condotta a termine, condusse i Portoghesi ad accettare i termini della resa da parte del capo arabo Sala-ben-Sala: si stabilì uno scambio di ostaggi, che coinvolse il figlio di Henrique, Fernando, ed uno dei figli di Sala-ben-Sala. Costui, però, abbandonando cinicamente al suo destino il figlio, pretese per il riscatto di Fernando il possesso di Ceuta. Ora, questa città era strategicamente irrinunciabile, anche per la continuazione delle spedizioni esplorative lungo le coste africane, cosicché Henrique si vide costretto a sacrificare il proprio figlio.

Frammenti di estetica

I.

[ms.] [1914?]

- Solo l'Arte è utile. Fedi, eserciti, imperi, attitudini - tutto ciò passa. Solo l'arte resta, per questo solo l'arte si vede, perché dura.

[ms.][i925?]

Il valore essenziale dell'arte sta nell'essere l'indizio del passaggio dell'uomo nel mondo, la sintesi della sua esperienza emotiva; e siccome è per l'emozione, e per il pensiero che l'emozione provoca, che l'uomo vive più realmente sulla terra la sua vera esperienza, egli la registra nei fasti delle sue emozioni e non nella cronaca del suo pensiero scientifico, o nelle storie dei suoi reggenti e dei suoi padroni [?].

Con la scienza cerchiamo di comprendere il mondo che abitiamo, ma per servircene; poiché piacere o ansia del solo comprendere, dovendo essere generali, conducono alla metafisica, che è già un'arte.

Lasciamo scritta la nostra arte perché sia guida all'esperienza dei posteri, e plausibile instradamento delle loro emozioni. È l'arte, e non la storia, la maestra di vita.

3.

[ms.] [1909?]

La scienza descrive le cose come sono; l'arte le descrive come sono sentite, come sono sentite essere.

L'essenziale nell'arte è esprimere; ciò che si esprime non ha importanza.

[ms.] [1913?]

L'arte è auto-espressione che lotta per essere assoluta.

[ms.] [1915?]

Il valore di un'opera d'arte è tanto maggiore quanto è puramente artistico il modo di manifestare l'idea.

6.

[ms.] [1910?]

S[toria] di una D[ittatura] o Estetica

L'arte è solo e semplicemente l'espressione di un'emozione. Un grido, una semplice lettera, appartengono l'uno all'arte del canto, alla letteratura l'altra, inevitabilmente.

Il gesto stesso è artistico, a seconda che sia o meno interpretazione di un'emozione. Perché nel gesto c'è il *fine* del gesto e *Vespressione* di questo fine. Una cosa si rapporta alla volontà, l'altra all'emozione. Eleganza o ineleganza di un gesto significano conformità o non conformità all'emozione che esprime. Così una statua del dolore è la fissazione dei *gesti* che mostrano il dolore - e sarà tanto più bella quanto più rappresenterà in maniera esatta e giusta, attraverso quei gesti, l'emozione del dolore, quanto più quei gesti saranno appropriati in tutto a mostrare quell'emozione.

7.

[ms.] [1915?]

Arte - Idealizzazione

Tutto il materiale dell'arte riposa su un'astrazione: la scultura, ad esempio, disdegna il movimento e il colore; la pittura disdegna la terza dimensione, e dunque il movimento; la musica disdegna tutto quanto non sia

i

suono; la poesia si basa *snWdi parola*, che è per definizione astrazione suprema, perché non conserva nulla del mondo esterno, perché il suono - accessorio della parola - non ha valore se non associato, per quanto poco questa associazione venga percepita.

L'arte, dunque, avendo sempre alla base un'astrazione della realtà, tenta di recuperare la realtà idealizzando. Il bisogno di idealizzare è proporzionale all'astrazione del suo materiale. E l'arte in cui è più necessario idealizzare è la maggiore delle arti.

[ms.] [1930?]

Poiché l'arte non ci dà la vita con bellezza (che, in quanto è vita [var.: concreta], passa), ma la bellezza con vita (che, in quanto bellezza [var.: astratta], non può perire).

A ciascun concetto di vita corrisponde non solo una metafisica, ma anche una morale. Ciò che il metafisico non fa perché è falso, e il moralista non fa perché è male, l'esteta non fa perché è brutto.

[ms.] [1913?]

Le deviazioni ideative della poesia moderna

Emozione che non sia vaga, pensiero che lo sia, non servono. Per i poeti francesi moderni è il contrario: sono nitidi e (...) nell'emozione, e vaghi, deplorabilmente vaghi, *nell'idea*.

L'opera letteraria ricerca sentimenti che abbiano a che vedere con: l'idea, l'emozione, l'immaginazione (che è la combinazione intera di idea ed emozione). L'idea deve essere nitida, l'emozione vaga, l'immaginazione, siccome è composta essenzialmente da entrambe, allo stesso tempo vaga e nitida. - L'arte deve volgersi a queste tre facoltà, e non a una o due di esse separatamente.

10.

[ms.] [1916?]

Se l'opera d'arte provenisse dall'intenzione di farla, potrebbe essere il prodotto della volontà. Poiché così non è, può solamente essere, essenzialmente, il prodotto dell'istinto; visto che istinto e volontà sono le uniche due qualità a operare.

L'opera d'arte è, dunque, una produzione dell'istinto. Anche il dramma, essendo primariamente un'opera d'arte, lo è.

11.

[datt.] [1925?]

Introduzione all'Estetica

Esigere da sensibilità come le nostre, sulle quali pesano, per eredità, tanti secoli di tante cose, che sentano e dunque si esprimano con la limpidezza e l'innocenza dei sensi di Saffo o di Anacreonte, non è né legittimo né ragionevole. L'arte non sta nel contenuto della sensibilità o nella sua assenza: sta nell'uso che si fa di quel contenuto.

Distingueremo nell'arte, come in tutto, un elemento materiale e uno formale. La materia dell'arte la fornisce la sensibilità, la forma la governa l'intelligenza. E nella forma vi sono ancora due parti da considerare: la forma concreta o materiale, che si apprende con la materia stessa dell'opera, e la forma astratta o immateriale, che si apprende solo con l'intelligenza e dipende dalle sue leggi immutabili.

Tre sono le leggi della forma astratta, e, in quanto proprie della forma astratta, si applicano a tutte le arti e a tutte le forme di ogni arte. Rinunciare ad esse significa rinunciare all'arte stessa. Possiamo scegliere di violare tali leggi; non possiamo però, in questo modo, presumere di fare arte, poiché l'arte consiste, più che in qualunque altra cosa, nell'obbedienza a queste leggi. Le tre leggi della forma astratta sono: l'unità; l'universalità o oggettività; e (...).

Per *unità* si intende che l'opera d'arte deve produrre una impressione totale definita, e che ogni suo elemento deve contribuire alla produzione di questa impressione, senza che in essa vi sia alcun elemento che non serva a questo scopo, né manchi alcun elemento che possa servire a questo

scopo. È un fallimento artistico, ad esempio, l'introduzione in un poema di un brano che, per quanto bello, non abbia una relazione necessaria con l'insieme del poema, come lo è, più concretamente, l'introduzione in un dramma di una scena, per quanto di grande intensità o grazia, in cui l'azione si arresta o non progredisce o, che è peggio, ritarda.

Per *universalità*, o *oggettività*, si intende che l'opera d'arte deve rendersi immediatamente comprensibile a chi abbia il livello mentale necessario a poterla comprendere. Quanto più un'opera d'arte è altamente intellettuale, maggiore è, in Hnea di principio, la sua universalità, dal momento che l'intelligenza astratta è la stessa in tutti i tempi e in tutti i luoghi - ammesso che la specie umana sia al livello di possederla - mentre la sensibilità varia di tempo in tempo e di luogo in luogo.

Conviene chiarire questo punto. L'opera d'arte procede dall'impressione o emozione dell'artista che la costruisce, impressione o emozione che, come tale, gli è propria e intrasmissibile. Se il valore di quell'emozione, per chi la sente, sta nel suo essergli propria, la si deve semplicemente godere senza esprimerla. Se il suo valore, però, è qualcosa di più, (...).

Tutti noi sentiamo il dolore e il delirio del Re Lear di Shakespeare, anche se quel delirio è, in termini diagnostici, da demenza senile, della quale non possiamo aver esperienza, dal momento che chi cade in demenza senile non può capire né Shakespeare né altro. Perché allora, pur essendo quel delirio così propriamente tipico del demente senile, lo sentiamo così tanto, noi, che di quel delirio non abbiamo conoscenza? Perché Shakespeare ha riposto in quel delirio solo quanto in esso vi è di umano e ha tenuto in disparte ciò che in esso sarebbe particolare dell'individuo Lear o specifico del demente senile. Ogni processo morboso comporta essenzialmente un eccesso o un abbattimento della funzione; un'ipertrofia o un'atrofia dell'organo. La deviazione, che costituisce la malattia, sta nella distanza dell'eccesso, o dell'abbattimento, dal livello della funzione normale; nella dissimiglianza che si stabilisce tra l'organo ipertrofizzato, o atrofizzato, e l'organo sano. Così la malattia realizza allo stesso tempo, e nello stesso atto, un eccesso o un abbattimento della normalità, e una deviazione (o differenza) dalla normalità. Se, di fronte ad un caso di malattia mentale, lo presentiamo come eccesso o abbattimento della funzione normale, lo presentiamo legato a quella funzione, e comprensibile a chi ne disponga; se però lo presentiamo come deviazione o differenza, in questo modo lo presentiamo slegato o separato da quella funzione, e dunque incomprensibile a chi non si trovi nella stessa condizione morbosa, e saranno pochi, se non pochissimi. Le due modalità

sono paragonabili alla maniera razionale e a quella dogmatica o aforistica di presentare una conclusione: il ragionatore conduce l'ascoltatore o il lettore alla conclusione attraverso un procedimento graduale e, anche se la conclusione fosse strana o paradossale, si rende in qualche modo accettabile perché diviene comprensibile il modo in cui si è arrivati ad essa; il dogmatico pone la conclusione senza spiegare come vi è arrivato, e, poiché non si vede relazione tra il punto di partenza e quello d'arrivo, succede che solo colui che abbia fatto il ragionamento necessario, o che accetti la conclusione senza ragionamento, può concordare con questa conclusione.

Tutto ciò che passa nella mente umana, in una maniera simile è già passato in un'altra mente umana. È compito, poi, dell'artista che vuole esprimere, per esempio, un determinato sentimento, estrarre da questo sentimento quello che ha in comune con i sentimenti analoghi degli altri uomini, e non ciò che ha di personale, di particolare, di differente da quei sentimenti.

L'opera d'arte, o qualunque suo elemento, deve produrre una impressione, e una soltanto; deve avere un senso, e soltanto uno, per un processo allusivo o esplicito. Lo si vede chiaramente dall'utilizzo dell'epiteto in letteratura. Si è gridato molto contro l'impiego di aggettivi insoliti, oppure uniti a sostantivi con i quali non sembrano poter legare. Non vi sono, però, aggettivi insoiti, né è possibile costruire un periodo a cui non si possa attribuire un qualche significato. Ciò che è necessario è che questo «qualche significato» sia soltanto uno, e possibilmente non uno dei tanti. Eschilo, in una celebre frase, fa riferimento al «riso innumere delle onde»; l'epiteto è di quelli che si è soliti definire audaci, perché tutto è audace per chi non osa. Eppure tutti comprendono la frase, né le è attribuibile più di un significato. Vi è, però, una poetessa francese che ha dato ad un suo libro il titolo, mutuato da questa frase. *Il cuore innumere*, frase questa che può avere diversi significati, anche se non è chiaro quali. L'«audacia» dell'epiteto è la stessa nel poeta greco e nella poetessa francese; una, però, è l'audacia dell'intelligenza, l'altra del capriccio.

È possibile, nel caso di un epiteto di quest'ultimo tipo, che la sensibilità di persone diverse pervenga alla stessa interpretazione, e, ancora, che quell'interpretazione sia - ma potrebbe anche non accadere - la stessa che l'autore le ha dato. Così come, però, la sensibilità è passeggera e delimitata, delimitata e passeggera è anche l'interpretazione che ne deriva.

Queste considerazioni vanno interpretate in relazione alle diverse arti, in maniera differente per ciascuna di esse, in conformità alla materia e al fine. Quel brano musicale la cui freschezza e allegria a me dà l'impressione del-

l'alba, ad un altro può dare l'impressione della primavera. Visto che, però, non è funzione della musica definire le cose, bensì l'emozione che generano, il brano, in verità, ha prodotto la stessa impressione in me e nell'altro, perché entrambi abbiamo avvertito in esso freschezza e allegria; che quella freschezza a me ricordi l'alba, e all'altro la primavera, dipende solamente dalla traduzione personale che ciascuno di noi fa della sensazione che ha ricevuto, in quanto la sensazione astratta di allegria e freschezza è comune all'alba e alla primavera. Ad una terza persona, quello stesso brano musicale potrebbe evocare, ad esempio, una certa scena d'amore, o un certo paesaggio, senza con ciò perdere di vista il proprio fine, non appena a quella scena d'amore e a quel paesaggio vengano associate le idee di freschezza e allegria. Allo stesso modo, la frase di Eschilo «riso innumere delle onde» non è diversa per me e per un veneziano per il fatto che in me evoca l'Atlantico e in lui l'Adriatico.

12.

[ms.] [1914?]

1. L'arte è l'annotazione nitida di un'impressione errata (falsa). (L'annotazione nitida di un'impressione esatta si chiama scienza).

Il processo artistico consiste nel riportare questa impressione falsa in modo che appaia assolutamente naturale e vera.

2. Quando Eschilo parla del «riso innumere del mare» dice una cosa spaventosa da tutti i punti di vista, incluso quello quasi-grammaticale, che non sopporta la giustapposizione delle parole «riso innumere».

13-

[datt.] [1916]

[Frammento del primo abbozzo del saggio sul dramma *Octdvio* di Vitoriano Braga.]

L'opera d'arte è prima opera, poi opera d'arte.

In che cosa si distingue l'opera d'arte da una qualsiasi opera della fatica umana? Lo vedremo in un semplice esempio.

Lettera, frase detta, M. Jourdain'.

Intenzione o valore notevole.

Però il valore non basta. Esso sarà nullo in relazione a chi ha scritto la lettera, o ha proferito la frase, se verificheremo che quella lettera è stata copiata da altri o che la frase è stata riprodotta. Ci sarà, certo, valore artistico nella lettera e nella frase, ma artista sarà l'autore della lettera o della frase.

Un'opera d'arte, dunque, è, nella sua essenza, un'invenzione con valore. Se non sarà invenzione, il valore apparterrà a chi l'ha inventata; se non avrà valore non sarà opera d'arte, perché cosa importa inventare ciò che non ha valore?

Un'opera che è un'invenzione con valore, da quali processi intellettuali deriva?

Un'invenzione è un'idea nuova realizzata. Vi sono qui due elementi: l'idea e i mezzi con cui si realizza. In quale dei due, o in che modo, risiede l'essenza dell'idea nuova?

Supponiamo che io pensi di scrivere un poema. Ho l'idea; supponiamo che disponga dei mezzi, che sono i principi della versificazione e della disposizione del tema, in quanto li conosco per averli appresi. Con questo, avrei la certezza di comporre un poema di valore, supponendo di avere un'idea originale? Se così fosse, qualunque uomo di cultura sarebbe in grado di scrivere un grande poema. Consapevole dei mezzi e avendo un'idea originale, non gli resterebbe che realizzarla. Cosa gli manca?

Ammettiamo che nell'invenzione ci siano l'idea e i mezzi; se, pur supponendo di possedere l'idea e di conoscere i mezzi da impiegare, si può ancora dire di non esser certi che l'idea si realizzi con valore, quale elemento speciale resta da considerare? Questo: l'idea originale deve essere sentita in tutti i suoi dettagli, incluso l'uso dei mezzi. Cioè: l'atto inventivo comporta la fusione del fine e dei mezzi. Ma la fusione del fine e dei mezzi è ciò che, come abbiamo visto, caratterizza l'atto dell'istinto. L'invenzione di un valore è dunque un gesto istintivo.

Dopo averlo provato in modo diretto, lo si può provare anche tramite l'assurdità del contrario. Si supponga che l'invenzione sia un atto della volontà cosciente; dato che questa si divide in determinazione e intelligen-

⁴ Probabilmente in queste due righe Pessoa intendeva sintetizzare un'argomentazione che non è difficile da intuire, ove si ponga mente che il richiamo a «M. Jourdain» intende rinviare all'Atto II, scena IV de *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière, in cui il personaggio di Monsieur Jourdain si dichiara stupito di parlare in prosa «da più di quarant'anni».

za, che l'invenzione utilizza, l'opera deve provenire dall'una o dall'altra, o da entrambe insieme. Abbiamo già visto che non proviene dall'intenzione, e, a dire il vero, tutti sappiamo che l'intenzione di inventare non ha mai reso inventore nessuno. Dall'intelligenza non proviene, perché anche la conoscenza dei mezzi (che è quanto fornisce la semplice intelligenza) non rende inventori, e coloro che meglio conoscono i principi della poesia e la sua storia non sono i maggiori poeti. E se non può provenire né dall'una né dall'altra, non può nemmeno provenire dalle due riunite.

L'istinto, tuttavia, non dà origine a nulla. L'istinto di camminare non scopre nuovi modi di camminare. Nell'invenzione ha luogo una fusione di istinto e intelligenza.

Non è difficile trovarne una spiegazione scientifica. Per natura, l'intelligenza, sebbene non crei, si trasforma costantemente. Il lungo uso che l'umanità ha fatto dell'intelligenza ha generato in essa un istinto, e siccome l'intelligenza per natura si trasforma e l'istinto per natura opera, una fusione dei due o, in altre parole, un istinto intellettuale sarà una qualità dello spirito che trasforma operando. Ma la trasformazione ridotta a gesto è precisamente l'essenza dell'invenzione, poiché l'invenzione è un gesto, e un gesto che trasforma ciò che c'è.

L'opera d'arte, in quanto invenzione di un valore, deriva dunque da ciò che propriamente si può chiamare istinto intellettuale.

Vi sono, però, invenzioni di vario genere, e non tutte sono arte. Invenzione fu quella di Watt, quando scoprì la macchina a vapore; quella di Descartes, quando una mattina, a letto, vide improvvisamente la geometria per coordinate. Entrambe sono invenzioni di valore, di nessuna di esse diremo - salvo in qualche accezione traslata che qui non c'entra - che è un'opera d'arte. Il valore dell'opera d'arte è dunque differente dal valore delle altre opere. Conviene distinguere bene in cosa differiscano.

Cos'è un valore? Poiché vi sono differenze di valori, il valore è una quantità... È una quantità misurata su un principio, o criterio, qualitativo.

Al contrario dell'invenzione pratica, che è invenzione con valore di utilità, e dell'invenzione scientifica, che è invenzione con valore di verità, l'opera d'arte è invenzione con valore assoluto.

Così come abbiamo detto che l'invenzione di valore deriva dall'istinto intellettuale, dell'invenzione pratica diremo che deriva dall'istinto intellettuale dell'utilità; dell'invenzione scientifica, che deriva dall'istinto intellet-

tuale della verità; e così, dell'invenzione artistica, che proviene dall'istinto intellettuale (dell'intensità).

Dunque, dal momento che l'opera d'arte, per essere veramente tale e non solo il suo simulacro, deve originarsi dall'istinto; dal momento che, però, questo istinto, in quanto intellettuale, nelle sue operazioni può essere imitato dall'intelligenza; dal momento che l'opera dell'intelligenza può non aver valore nel genere a cui appartiene, ma può simularlo; dal momento che, quindi, ciò che per prima cosa dobbiamo fare è distinguere se una apparente opera d'arte possa o meno aver valore, cioè se provenga dall'istinto, per prima cosa dobbiamo determinare per quali processi oggettivi un'opera dell'istinto intellettuale si distingua immediatamente da una composizione dell'intelligenza. Per molti di noi basterà il gusto, o senso estetico, per determinarlo; tuttavia, non trattandosi di un principio oggettivo, non possiamo scientificamente pretendere che un altro assuma il nostro gusto come criterio della propria valutazione.

L'intelligenza non può darmi il desiderio di mangiare; può però darmi il desiderio di non mangiare se non ciò che mi è utile. E quando, da malato, non sento il desiderio di mangiare, indotto dall'intelligenza a farlo per non denutrirmi, mi faccio guidare dall'utilità e non dal semplice desiderio di mangiare.

Così, l'atto dell'intelligenza, quando interviene nelle cose dell'istinto, o si sostituisce all'istinto, si distingue per questo - perché si fa guidare all'idea centrale di istinto sempre da un'idea accessoria, mai da quella centrale, dalla quale solo l'istinto può farsi guidare.

La differenza tra intelligenza e istinto sta, dunque, in questo: l'istinto, purché funzioni, trova sempre l'essenza dell'oggetto a cui tende, mentre l'intelligenza, restando sempre tra gli accessori, non la trova mai.

Ben s'intende che, per idea centrale di un istinto, si intende quella definita dal fine dell'istinto stesso.

Così il prodotto dell'istinto differisce da quello dell'intelligenza in quanto nel primo l'essenziale è dato con certezza, nel secondo deve con certezza venire dato.

Definito il processo oggettivo attraverso il quale si determina se un'opera è dell'istinto o dell'intelligenza, risulta con ciò determinato se questa opera possa o no avere valore, possa valere, o no, come opera d'arte. Il provenire dall'istinto, però, è la condizione del valore, non il valore stesso. Rimane così da definire in cosa si differenzi, nell'opera di istinto, il valore maggiore dal minore; quale sia il principio oggettivo per cui, data un'opera di istinto, si determini il valore o la forza dell'istinto che l'ha realizzata.

Abbiamo visto che, in una operazione dell'istinto, l'oggetto si definisce, in relazione a questo istinto, per mezzo di un'idea generale centrale che solo l'istinto può fornire, così come, meglio ancora, per mezzo di altre idee generali, ma accessorie, che l'intelligenza può simulare.

In cosa può risiedere il valore di un istinto? Come può un individuo avere un istinto di mangiare migliore di quello di un altro individuo? Non certo perché mangia molto, poiché, se il valore è una quantità qualitativamente media, in questo caso, in cui vi è solo quantità, non vi è valore (...).

14-

[datt.] [1916?]

Ritorno degli dèi: Estetica

Ma il criterio di perspicuità non limiterà troppo l'arte? Non la limita, se consideriamo un punto importante, ovvero che esistono varie arti, ciascuna delle quali corrisponde ad un genere di perspicuità. Certi sentimenti vaghi e pensieri oscuri, natura in tutti gli uomini, trovano la loro espressione nella musica.

Il criterio di perspicuità è però derivato, nell'arte ellenica. Il greco amava la perspicuità perché amava la generalità, l'universalità e la distinzione delle arti. Ora, era difficile che un'idea vaga potesse essere generale, universale, e rientrare nell'arte letteraria o scultorea, sebbene rientrasse nella musica.

Allo stesso modo, la sobrietà non è una caratteristica essenziale nell'estetica pagana; tutt'al più è un suo corollario.

L'arte è il perfezionamento del mondo esteriore. Ora, questo perfezionamento (della Realtà) può realizzarsi in tre modi: per alterazione del mondo esteriore, (...).

[datt.] [1916?]

Ritorno degli dèi: Estetica

Senza dubbio, si obietterà che, in presenza di sentimenti vaghi, sentimenti confusi, impulsi dell'animo (spirito) che, per essere confusi con altri, non ci appaiono chiari, è un abuso esigere che l'artista li delinei come nitidi, come qualcosa che essi non sono.

La risposta a questa osservazione sta nella domanda: questi stati d'animo sono legittimamente rappresentabili nell'arte? L'artista soggettivo parte dal principio che il fine della sua arte sia esprimere le sue proprie emozioni. Criterio, questo, che l'artista oggettivo non accetta, e con assoluta ragione non accetta, perché l'arte oggettiva è un'arte che, in quanto cosa realizzata, va al di fuori dell'artista e non resta in lui, come l'emozione che la produce.

Di fatto, chiediamo, perché un pensiero è confuso, perché un sentimento è vago, per quale motivo un impulso volitivo non si presenta nitido? Per tutti la ragione è una: è tale il pensiero se non lo si è messo in contatto con la realtà, il sentimento se non lo si è confrontato con la sua realizzazione, la volontà se non la si è misurata con l'esterno.

Un'opera d'arte è un oggetto esterno; obbedisce pertanto alle leggi cui sono subordinati gli oggetti esterni, in quanto oggetti esterni.

L'artista non esprime le sue emozioni. Il suo bisogno non è questo. Esprime, delle sue emozioni, quelle che sono comuni agli altri uomini. Paradossalmente parlando, esprime solo quelle sue emozioni che sono di altri. Con le emozioni che gli sono proprie, l'umanità non ha niente a che vedere. Se un difetto della mia vista mi fa vedere azzurro il colore delle foglie, che interesse può esserci a comunicare ciò agli altri? Perché vedano azzurro il colore delle foglie? Non è possibile, perché è falso. Perché sappiano che io vedo azzurre le foglie? Non ce n'è bisogno perché non ha nessuna importanza. Tutt'al più il fenomeno è curioso, sentirlo è curioso; quanto a sentirlo lo sento io, non gli altri. Ciò che vi è di realmente estetico, infatti, nelle sensazioni estranee, è che ognuno se le tiene per sé, gustandosele in silenzio, se così gli dà piacere.

Dunque, il primo principio dell'arte è la generalità. La sensazione espressa dall'artista deve essere tale da poter essere sentita da tutti gli uomini in grado di comprenderla.

Il secondo principio dell'arte è l'universalità. L'artista deve esprimere non solo ciò che è di tutti gli uomini ma anche ciò che è di tutti i tempi. Il soggettivismo cristista, al di là dell'errore personalista, ha prodotto quest'altro

errore, la preoccupazione di interpretare l'epoca. La frase di Goethe, tante volte citata suU'argomento, è magistrale; in effetti, un uomo di genio appartiene alla sua epoca solo per i suoi difetti. La nostra epoca ci sottrae all'umanità. Siccome l'artista deve cercare di innalzarsi al di sopra della sua personalità, deve cercare di levarsi al di là della sua epoca.

Il terzo principio dell'arte è, infine, la limitazione. Cioè, a ciascuna arte corrisponde un modo di esprimersi, essendo quello della musica diverso da quello della letteratura, e quello della letteratura diverso da quello della scultura, quest'ultimo diverso da quello della pittura, e così per tutte le arti. Errore grossolano, ma di recente diffuso, è quello di confondere i limiti delle arti. È stato commesso da un'epoca così apparentemente ortodossa come il diciassettesimo secolo dei francesi. Poeti come Corneille e Racine hanno applicato alla poesia la freddezza dell'espressione e la nitidezza del raziocinio, caratteristiche della prosa. Racine ha sbagliato, così come ha sbagliato Mallarmé. L'uno per aver fatto della poesia prosa, e l'altro della poesia musica, errori non certo inferiori l'uno all'altro.

Per i sentimenti vaghi che non comportano definizione esiste un'ane - la musica, il cui fine è suggerire senza determinare. Per i sentimenti perfettamente definiti, a tal punto che in essi diventa difficile trovarvi l'emozione, esiste la prosa. Per i sentimenti armoniosi e fluidi esiste la poesia. In un'epoca sana e robusta, un Verlaine o un Mallarmé avrebbero scritto musica, per la quale erano nati. Non avrebbero mai avuto la propensione a dire in parole quello che alla parola non pertiene. Domando al più grande entusiasta dei simbolisti francesi se Mallarmé li abbia commossi quanto una comune melodia, se l'inespressività di Verlaine sia arrivata qualche volta alla legittima inespressività di un semplice valzer. La risposta è negativa, e se mi risponderanno che a tal fine alla musica preferiscono Verlaine e Mallarmé, mi stanno dicendo che alla musica preferiscono una letteratura simile alla musica. Mi stanno dicendo una cosa senza senso, e non resta che compiangere li.

16.

[datt.] [1915?]

[Antonio Mora]

In Grecia la scienza non si era sviluppata al punto da consentire all'arte greca tutta l'espansione latente nella logica dei suoi intimi principi.

Il fine deH'arte è imitare perfettamente la Natura. Questo elementare principio è giusto, se non dimentichiamo che imitare la Natura non vuol dire copiarla, ma piuttosto imitare *i suoi processi*. Così l'opera d'arte deve avere le caratteristiche *di un essere naturale*, di *un animale*-, deve essere perfetta, come lo sono, e sempre più lo vediamo con il progredire della scienza, gli esseri naturali; cioè, deve contenere quanto sia necessario all'espressione di ciò che vuole esprimere e nient'altro, perché ogni organismo, o ogni organismo considerato perfetto, deve avere tutti gli organi di cui ha bisogno, e nessuno che non gli sia utile. Così, si badi, l'idea di perfezione non è - come Platone, greco decadente, riteneva - un'idea proveniente dall'ideale; l'idea di perfezione nasce dalla contemplazione delle cose, della Materia, e della perfezione che la Natura infonde negli esseri che genera, così che ciascun organo, tessuto, parte o elemento esiste per il Tutto a cui appartiene, in relazione al Tutto a cui appartiene, *in forza* del Tutto a cui appartiene. Tale deve essere l'opera d'arte. Il discusso passo di Aristotele, secondo cui l'opera d'arte è paragonabile ad un animale, deve avere senza dubbio questo significato.

Il creatore d'arte sa fin troppo bene, e suo malgrado, che la sua opera non potrà raggiungere la perfezione della Natura, di uno degli esseri che la Natura crea. Egli, nondimeno, cerca di avvicinarvisi il più possibile. Il mito di Pigmalione e Galatea mostra come il greco avesse compreso la sofferenza dell'arte, che non può mai raggiungere la vita, che non può veramente creare la vita. Il concetto, in apparenza inferiore, degli dèi pagani simili agli uomini, è in verità superiore al concetto platonico e poi cristiano - ma già proveniente da civiltà inferiori e orientali - secondo cui Dio, il creatore, è un'entità astratta. Il politeismo ellenico è il riconoscimento del fatto che gli esseri sono simili a opere d'arte, del fatto che ogni creazione è dello stesso genere, e che soltanto la differenza enorme che passa tra gli uomini e gli dèi segna la differenza enorme che passa tra il solo poter creare morte e il poter creare vita. In fondo, entrambi i fenomeni sono errori, ingenuità, come lo sono tutti i fenomeni religiosi; ma il politeismo greco è un avanzamento rispetto allo spiritualismo grossolano, all'idealismo, al trascendentalismo, all'occultismo degli indiani e degli ebrei, che Platone, nell'ora della decadenza della Grecia, avrebbe peraltro ricostituito, snaturando un tipico tratto nazionale. Platone è stato uno dei grandi nemici della Grecia. Aristotele non è riuscito ad annientare il male che questi ha fatto. Nello stesso peripatetico ci sono macchie di corruzione spiritualista e idealista, nella qual cosa, alla fin fine, Platone gli è stato maestro. Socrate è stato, in verità, il capo dei sofisti; in verità è stato nemico della Patria.

Come avrebbe potuto l'idea di Perfezione provenire dall'ideale, se questo stesso Ideale è proprio della materia informe dello spirito, se questo Ideale in se stesso non si può definire? Come potrebbe questa idea derivare dall'ideale se la Grecia è stata patria dell'idea di perfezione e, allo stesso tempo, il paese per eccellenza materialista e attento alle cose?

17-

[ms.] [1915?]

A. Mora

Non hanno fatto attenzione alla natura dell'arte.

L'arte cerca di imitare la Natura; ma di imitarla completamente. L'opera d'arte, però, in quanto prodotto del pensiero e non della natura, manca di una cosa - *la vita*. Perciò l'«imitazione completa» della natura, che l'artista ricerca, deve fare in modo di dare la vita all'opera d'arte.

L'arte si compone di tre elementi: 1) imitazione, 2) vitalizzazione, 3) (••?)

(L'arte copia la Natura [var.: i fenomeni], e per Natura qui si intende tutto, dai nostri intimi pensieri sino agli alberi e alle pietre. L'arte non cerca di riprodurre, di rendere semplicemente la nostra sensazione; ma di rendere, della nostra sensazione, ciò che meglio traduce la sua realtà).

L'arte deve: 1) rendere l'oggetto o il sentimento così come è stato sentito; 2) vitalizzarlo per dare l'impressione di realtà; 3) coordinare le formule di vitalizzazione impiegate.

L'arte, come la scienza, presuppone l'eliminazione del fattore personale. Non l'hanno capito gli artisti moderni.

L'arte differisce dalla scienza - non, come modernamente si crede, perché l'Arte è soggettiva e la scienza oggettiva, ma perché la scienza cerca di *interpretare* e l'arte di *creare*.

Da qui deriva il modernissimo concetto di Arte, che confonde «vitalizzare» con «deformare».

L'arte moderna cerca di *interpretare* ciò che vede. Ma *interpretare* è compito della scienza.

La scienza cerca di *comprendere una cosa per mezzo di altre cose*, di interpretare una serie di fenomeni per mezzo di tutte le altre serie di fenomeni (utili a tale scopo).

L'arte cerca di riprodurre senza interpretare (di qui il contrasto comune tra il genio e l'«intelligenza debole» di certi uomini superiori).

[ms.] [1915?]

A. Mora

L'arte è l'interpretazione individuale di sentimenti generali. Quando è l'interpretazione di sentimenti solo *individuali* non ha fondamento nella comprensione altrui. E non ha più un limite. Perché, essendo i sentimenti individuali *ilimitati*, non si può mai definire ciò che è e ciò che non è arte, dato che ognuno di essi porta con sé la sua arte.

Il romanticismo, in fondo, è una confessione di fallimento. Lungi dall'esser stato un rinnovamento dell'arte, ha rappresentato l'incapacità di rinnovarla. Si erano esaurite le formule classiche? Non si erano esaurite le formule classiche. Ciò che si era esaurita era l'ispirazione al loro interno. Per trovare una nuova ispirazione è stato necessario uscire dalle regole. Per questo ho detto che il romanticismo - incapace di lavorare all'interno di limiti - rappresenta l'incapacità di rinnovamento artistico.

L'unico modo di rinnovare l'arte è sostituire un concetto di universo ad un altro. Per farlo non c'è bisogno di alterare le forme classiche dell'arte. *Basta alterare ciò che si esprime perché l'espressione risulti alterata.* Il romanticismo è un tentativo di riforma dell'arte *dal di fuori verso il di dentro, anziché dal di dentro verso il di fuori.*

Se prestassimo attenzione alle cose essenziali della poesia, facilmente ci convinceremmo di quali siano le cose che non è necessario modificare per riformare l'arte. Una è la costruzione, l'altra è la *Weltanschauung*.

19.

[ms.] [1907?]

[Lo scopo dell'arte]

Lo scopo dell'arte non è procurare piacere. Il piacere è qui un mezzo; non è in questo caso un fine. Lo scopo dell'arte è elevare.

Dinnanzi a questo principio, la famosa questione dell'arte e della moralità è di facile soluzione. Non eleviamo una cosa facendola tendere al male.

Ma non è dunque la filosofia un'arte? Non è scopo anche della filosofia elevare? Sì, poiché la conoscenza eleva - non può abbassare nessuno. La mia definizione dello scopo dell'arte è allora troppo ampia, troppo estesa. Valutando meglio, quindi, lo scopo dell'arte è l'elevazione dell'uomo *per mezzo della bellezza*. Lo scopo della scienza è l'elevazione dell'uomo per mezzo della verità. Lo scopo della religione è l'elevazione dell'uomo per mezzo del bene.

Questa classificazione ci fa capire perché la religione significhi così tanto e perché è così difficile far sì che gli uomini la abbandonino. Gli è che la religione è l'arte pratica.

Ma sono ben lungi dall'intraprendere una difesa della religione. In realtà, la mia speranza è che si fondi una religione senza Dio - una religione puramente umana, che abbia alla base benevolenza e bontà invece di fede e credenza.

Per religione, si noti, non intendo teologia. La teologia, qualunque cosa sia, si definisce una scienza, parte della metafisica. In quanto tale, la teologia è teorica; la religione è pratica. Il credo di Auguste Comte è piti religione che teologia - e forse ancor piii, poiché non possiede l'elemento egoistico della preoccupazione per la propria salvezza.

Come spieghiamo il gusto di molti autori per argomenti volgari, sgradevoli, ripugnanti? Come spiegare il (...) di Zola, il *Black Cat* di Edgar Allan Poe?

Un motivo di questo gusto credo debba essere rintracciato nello spirito scientifico e analitico dell'autore. Un altro consiste nell'originalità dell'argomento. Starà nel culto delle sensazioni nuove?

È o no un gusto patologico?

Questi scrittori, come Baudelaire nel suo *Le voyage*, discendono «au fond de l'enfer pour trouver du nouveau»?

[^] Allusione ai versi: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!».

Nelle composizioni idealistiche il simbolo deve essere vago. Per vago, però, non intendo oscuro. Il suo significato dovrebbe essere percepito come vago nei suoi limiti e termini - in se stesso deve essere chiaro. Il simbolo idealistico deve somigliare a quelle nobili creazioni femminili [?] di Shelley, i cui profili, i cui contorni di ineffabile bellezza appaiono incerti ed indefiniti.

Il simbolo satirico, d'altro canto, deve essere chiaro, molto chiaro. Se è vago manca di aver effetto sullo spirito.

20.

[ms.] [1925?]

Le arti

Vi sono arti il cui fine è *intrattenere*-, sono la danza, il canto e l'arte della rappresentazione.

Vi sono arti il cui fine è *procurare piacere*-, sono la scultura, la pittura e l'architettura.

Vi sono arti il cui fine è *influenzare*-, sono la musica, la letteratura e la filosofia.

Un'arte il cui fine sia *intrattenere*, non potendo trarre forza, o valore, né dal tempo impiegato ad intrattenere (perché questo tempo deve necessariamente essere limitato), né dalla qualità degli animi che intrattiene (perché intrattenere non implica [?] un valore), può solamente trarre forza dal numero delle persone che riesce ad intrattenere (e, anche) *à di Vintensità* con la quale intrattiene.

Un'arte il cui fine sia *procurare piacere* trae la forza, o l'intensità del suo valore, non solo dal numero di persone a cui procura piacere, ma da questo numero sommato all'intensità del piacere che procura. Invece di trarre il suo valore *à di V e stensione*, come le arti precedenti, lo trae *à di W intensità*.

Intrattenere non comporta intensità, perché *intrattenere* è legato a variare, variare a non durare, e ciò che non dura non può mai essere molto intenso.

Le arti il cui fine è *influenzare*, per influenzare in quantità e qualità, devono avere qualità tali da indirizzarsi al pubblico migliore di un grande numero di epoche. Per questo è necessario che abbiano qualità indirizzate alla media superiore degli animi di varie epoche, in ragione di ciò che

tutte le epoche hanno di fondamentale comune. Di che cosa si tratta? Le epoche superiori, o meglio, le epoche nei loro individui superiori hanno in comune: 1° l'analisi psicologica, 2° la speculazione metafisica, 3° l'emozione *astratta*. (1° Letteratura, 2° filosofia, 3° musica).

21.

[datt.] [1924]

Athena

Il fine dell'arte inferiore è procurare piacere, il fine dell'arte media è elevare, il fine dell'arte superiore è dare libertà. Ma l'arte media, se ha lo scopo principale di elevare, ha anche quello di procurare piacere, per quanto le è possibile; e l'arte superiore, se ha lo scopo di dare libertà, ha anche quello di procurar piacere ed elevare, per quanto le è possibile [...].

Elevare e dare libertà non sono la stessa cosa. Elevandoci ci sentiamo superiori a noi stessi, anche se per separazione da noi. Liberandoci ci sentiamo superiori in noi stessi, signori, e non emigrati da noi. La liberazione è un'elevazione dal di dentro, come se crescissimo, invece che innalzarci.

22.

[ms.] [1925?]

Arti del *piacere*

Arti del *perfezionamento*

[...]

Rendere l'utile piacevole, ecco la base delle arti del perfezionamento; perché rendere l'utile piacevole significa perfezionare l'utile, rendendolo più utile, favorendo il suo scopo diretto, che costituisce la sua utilità, più [?] l'altro scopo, quello indiretto, che consiste nel rendere questa utilità doppiamente utile.

La scala va dalla più alla meno diretta piacevolezza dell'utile; dall'architettura, dunque, attraverso la scultura fino alla pittura.

Arti *àe\Vinfluenza*. Sono essenzialmente le arti della civiltà. Il loro scopo è trasmettere civiltà, far passare da una generazione all'altra il risultato

del lavoro psichico di ognuna. Le arti dell'influenza sono pertanto; a) rappresentative dei risultati delle *civiltà*, e non dei tipi psichici (...).

L'ideale dell'artista influenzatore è alto nella misura in cui ha consapevolezza del suo mestiere, nella misura in cui ha consapevolezza del suo ruolo di influenzatore delle generazioni future, e della sua missione, che consiste nell'accrescere perennemente il patrimonio spirituale dell'umanità.

I poeti antichi avevano questa consapevolezza; il suo decadimento tra i moderni, presso i quali è stata sostituita dall'ansia di popolarità immediata, finalità che è appannaggio delle arti inferiori, è uno dei sintomi più forti del nostro degrado morale (spirituale).

Arti dell'influenza

a) Il fine *rappresentativo*: l'artista cerca, con la sua opera, di lasciare qualcosa che rappresenti la condizione della sua epoca (?).

b) Il fine *valorizzatore*: [l'artista cerca di lasciare] qualcosa che dia valore alla sua patria (o all'umanità).

c) Il fine *istruttivo*: [l'artista cerca di lasciare] qualcosa da trasmettere perennemente agli animi.

Un'opera sopravvive in ragione

1) della sua *costruzione*, in quanto, essendo la costruzione il sommo risultato della volontà e dell'intelligenza, poggia sulle due facoltà i cui principi appartengono a tutte le epoche, che sentono e desiderano nella stessa maniera, sebbene *sentano* in modi diversi;

2) della sua profondità psicologica;

3) del carattere astratto e generale dell'emozione che utilizza.

L'opera sobria d'emozione tende a sopravvivere di più, perché l'emozione moderata è caratteristica di tutte le epoche, e perché coloro che si emozionano con moderazione la apprezzano naturalmente; e quanti sono caratterizzati da un'emozione irregolare hanno la loro *media* nell'emozione moderata. Inoltre, le emozioni eccessive variano da epoca a epoca; sono, quindi, ciò che vi è di passeggero in ognuna. Le emozioni moderate caratterizzano tutte le epoche; ovvero, tutte le accettano, sebbene alcune, per ciò che hanno di transitorio, preferiscano che si esageri.

L'eccessiva compassione per l'umanità, ad esempio, caratterizza il romanticismo. Al di fuori del romanticismo, quest'emozione non esiste. Ma la nobile compassione per le umane sofferenze è un sentimento umano di tutte le epoche.

23.

[datt.] [1924]

L'influenza dell'ingegneria sulle arti razionali
(Appunti per un'estetica non aristotelica)

Quanto piii un'arte porta seco fatica di corpo,
tanto pivi è vile.
(Leonardo da Vinci)

Ha un vasto consenso la teoria secondo cui la civiltà è la creazione di stimoli che costantemente progrediscono in eccesso rispetto alla nostra capacità di reagire ad essi. La civiltà è dunque la tendenza alla morte per squilibrio. La cosa più utile che la finzione reale chiamata popolo può fare è resistere a civilizzarsi tramite processi di civilizzazione. Esistere è non lasciarsi uccidere; essere civilizzato è inventare reazioni agli stimoli che eccedono la reazione possibile, cioè, inventare reazioni artificiali, ossia civilizzate, contro la propria civiltà.

Tutto ciò che è vivo sussiste grazie all'equilibrio di due forze - quella di integrazione e quella di disintegrazione, l'anabolismo e il catabolismo dei fisiologi. Quella che disintegra fa vivere e morire; quella che integra fa morire e vivere. Una insiste, e l'altra sussiste. Fino alla civiltà (società), e nell'ordine biotico, ma anche al di sotto della biotica, la forza che insiste è quella che crea, perché distrugge, e distruggere è trasformare; la forza che sussiste è quella che fa creare, perché non lascia distruggere, e distruggere è trasformare in altro. Nell'ordine al di sopra della biotica - cioè nelle società - si inverte la dinamica dei fattori agenti: la tendenza a sussistere è quella che uccide, la tendenza a non sussistere è quella che fa vivere. Questo perché la società è un corpo naturalmente artificiale, e vive perciò secondo leggi contrarie alle leggi naturali.

Cosa permette di sussistere nelle società? La tradizione, la continuità, la tendenza a permanere, cioè a non vivere. E la tradizione, la tendenza a permanere, ha tre forme - l'attaccamento al passato, che è la tradizione volgare; l'attaccamento al presente, che è la moda; e l'attaccamento al futuro, che è l'ideale sociale in cui si confida. Cosa fa vivere, ovvero non sussistere, nelle società? L'antitradizione, la tendenza a non permanere. E la tendenza a non permanere ha solamente una forma - l'attaccamento al non-passato, al non-presente, e al non-futuro. Vuol dire l'attaccamento all'astratto e all'i-

deale in cui *non* si confida. Per questo la forza che preserva le società è l'intelligenza di astrazione e immaginazione.

L'intelligenza di astrazione e immaginazione ha due forme - la matematica e la critica. La matematica astrae da tutta l'esperienza, tranne che dall'essenza dell'esperienza; l'unico criterio di vera oggettività di cui disponiamo è il criterio di matematizzazione. La critica astrae da tutta l'esperienza tranne che dal suo essere nostra; l'unico criterio di vera soggettività di cui disponiamo è quello del confronto, non delle nostre impressioni con le cose, ma delle cose con le nostre impressioni.

Si deve capire che per critica intendo *tutta* l'attività della critica: la critica, nel senso in cui utilizzo la parola, include ogni forma di attività che o non accetti o voglia sostituire l'oggettività dell'esperienza. Così, l'arte è una forma di critica, perché fare arte è ammettere che la vita o non vale o non basta. Così, inoltre, la parte per così dire dogmatica della religione (non la sua parte sociale né la sua parte metafisica) è una forma di critica, perché credere in qualcosa senza una ragione, anche se apparente (come accade nella metafisica, che cerca di spiegare), non essendo quella cosa un elemento dell'esperienza (oggettiva), significa voler sostituire questa esperienza...

[ms.] La critica è, insomma, ogni artificio fatto con intelligenza, e senza alcun fine sociale. Ma quando serve un ideale invece che un'impressione [?], la critica è falsa come critica, non è critica, insomma, ma solo opinione.

[datt.] [s. d.]

Ragionamento del giornalista

Tutte le arti sono effimere al cospetto della letteratura. Le arti che si rivolgono alla visualità, oltre ad essere prodotti unici e perituri, perché possono da un momento all'altro cessare di esistere, non esistono che per creare un ambiente piacevole, per distrarre o intrattenere - esattamente come le arti della rappresentazione, del canto, della danza, che tutti riconoscono inferiori alle altre. La stessa musica esiste solo in quanto eseguita, partecipando dunque della futilità delle arti della rappresentazione. Ha il vantaggio di durare, nelle partiture; ma non è come i libri, o le cose scritte, il cui valore sta nell'essere partiture accessibili a tutti coloro che sanno leggere, disponibili alla immediata interpretazione di chi legge, e non alla interpretazione dell'esecutore, trasmessa poi all'ascoltatore.

Le letterature, però, sono scritte in lingue differenti, e, siccome non disponiamo di una lingua universale, né, se mai si arriverà ad averla, sarà il greco antico, in cui sono state scritte tante opere d'arte, o il latino, o l'inglese o qualsiasi altra lingua, e se sarà una di esse non sarà l'altra, ne consegue che la letteratura, essendo scritta per la posterità, la raggiunge, nella maggior parte dei casi, solo con riferimenti indiretti, nomi senza senso, in una vita di citazione tradotta e dizionario.

Il giornalismo, in quanto letteratura, si rivolge tuttavia direttamente all'uomo e al giorno che passa. Ha la forza immediata delle arti inferiori ma umane, come il canto o la danza; ha la forza d'ambiente delle arti visuali; ha la forza mentale della letteratura, perché di fatto è letteratura. Siccome, però, il suo fine è essere letteratura per quel giorno, o per pochi giorni, o, quando per molto, per una breve epoca o limitata generazione, vive perfettamente conforme ai suoi fini.

Concedo, ho detto, che Eschilo abbia oggi, sebbene in maniera traslata, un'influenza. Nego che un'influenza traslata possa essere un'influenza letteraria. È per noi come un uomo gradevole che ci parla in una lingua straniera. Siccome è gradevole, diamo per scontato che stia dicendo cose simpatiche. Dato che, però, il fine del parlare è essere compreso, e noi non lo comprendiamo, vi è in tutto ciò un errore.

La religione e il giornalismo sono le uniche vere forze. Quando si dice che il giornalismo è un sacerdozio, si dice bene, ma il significato non è quello che si è attribuito alla frase. Il giornalismo è un sacerdozio perché esercita l'influenza religiosa di un sacerdote; non è un sacerdozio in senso morale, poiché non vi è, né può esserci morale nel giornalismo, che serve il momento che passa, nel quale non entra, né può entrare, moralità.

Quando dico che scrive futilmente chi scrive per l'immortalità, o per le epoche future, si deve intendere che non pretendo con ciò di negare la sopravvivenza dell'anima, o addirittura la sua immortalità. Non nego né affermo; concedo. Ma nulla di tutto ciò pesa sul mio ragionamento. L'azione della letteratura è al di sopra di ciò che resta in questo mondo (e l'astrale della poesia o della narrativa?...).

- Si inganna, amico mio, ho detto. Ogni cosa in questo mondo forse non è che l'ombra e il simbolo di una cosa (quella è la vera) di un altro mondo archetipico o spirituale. Non è dunque la lingua in cui è scritto un poema che pesa nel caso. È il poema che fu scritto in quella lingua. E quella è una entità astratta e reale, che agisce senza corpo verbale.

- Sia, ha risposto il giornalista. Concedo senza ammettere.

25-

[ms.] [1914?]

Le emozioni e i desideri sono macchie di umanità che devono essere tolti dall'anima, quando questa ricerca l'attitudine scientifica.

[...]

La sensazione estetica può diventare una scienza; e l'originalità essere coltivata come una disciplina.

[-]

La sincerità è il grande ostacolo che l'artista deve vincere. Solo una lunga disciplina, un apprendistato a non sentire le cose se non letterariamente, può condurre lo spirito a questa sommità.

26.

[datt.] [1916?]

[I criteri a cui l'opera d'arte obbedisce]

L'opera d'arte, fondamentalmente, consiste nell'interpretazione oggettiva di un'impressione soggettiva. Differisce, così, dalla scienza, che è l'interpretazione soggettiva di un'impressione oggettiva, e dalla filosofia che è, o cerca d'essere, l'interpretazione oggettiva di un'impressione oggettiva.

La scienza ricerca le leggi particolari delle cose - cioè, quelle leggi che regolano gli assunti o oggetti relativi a quel tipo di cose che si stanno osservando. La scienza è soggettivazione, in quanto è la conclusione che si trae da un determinato numero di fenomeni. La scienza è una cosa reale e, nei suoi limiti, certa, poiché è la soggettivazione di un'impressione oggettiva, e, dunque, equilibrio.

La filosofia lavorerà sempre invano, perché cerca di oggettivare...

Nell'arte vanno distinte tre parti. L'arte comprende un'impressione, o idea, su cui si lavora; comprende un'interpretazione di questa idea o impressione, in modo da renderla artistica; e comprende, infine, la cosa di cui si ha questa impressione o idea.

L'arte obbedisce, dunque, a tre criteri esterni. Deve obbedire alle leggi che regolano l'impressione o idea. Deve obbedire alle leggi che regolano l'interpretazione. E deve obbedire alle leggi che regolano tutta l'oggettività. Quali sono, in ciascun caso, queste leggi?

Primo. Quali sono le leggi che regolano l'impressione o idea? Queste leggi sono tre. Includono, come si può vedere, l'elemento soggettivo dell'arte. 1° Un'impressione o idea è perfetta e tipica nella misura in cui è caratteristica dell'individuo che la ha, cioè, nella misura in cui in quest'idea si rivela a) il temperamento dell'individuo, b) tutto il temperamento dell'individuo (quanto più possibile del temperamento dell'individuo), c) il temperamento dell'individuo, disposto al suo interno nella maniera più armoniosa possibile *{analizza quest'ultimo elementoY*. In modo che l'elemento soggettività dell'arte assuma l'originalità come criterio oggettivo *{annotare se questa espressione va bene}*.

Secondo. Quali sono le leggi che regolano l'oggettivazione? Vediamo cosa vuol dire oggettivazione. La parola implica la riduzione dell'idea, o qualunque cosa essa sia (deve essere idea, e non oggetto, perché si possa dire che si oggettiva), alla categoria di oggetto; ciò vuol dire, alla categoria di cosa analoga a qualsiasi cosa che occupa il mondo esterno. Sono tre le leggi che regolano la determinazione dell'oggettivo in quanto tale. 1° Un oggetto deve essere limitato, distinto dagli altri oggetti. 2° Un oggetto è composto di parti che vanno a formare un tutto; queste parti esistono in questo tutto in virtù del loro esser parti di tale tutto, e non si considerano parti se non in relazione a tale tutto; e il tutto, potendo esser considerato come cosa indipendentemente dalle parti, può esserlo solamente in virtù dell'armonizzazione delle parti nella formazione di questo tutto. 3° (Deve essere 1°). Ogni oggetto è reale nella misura in cui può essere osservato in grandi differenze per il maggior numero possibile di persone. Abbiamo, dunque, come leggi di oggettivazione: 1° (j ° sopra) La legge della verosimiglianza. 2° (1° sopra) La legge della non ripetizione. 3° (2 ° sopra) La legge della relazione di interdipendenza tra il tutto e le parti di cui è composto. (La legge dell'unità armonica. Perché, quando osserviamo un tutto, lo osserviamo attraverso le parti che lo compongono, ma, vedendole di colpo, le sommiamo subito nell'idea di questo tutto).

Terzo. Quali sono le leggi che regolano l'interpretazione? Naturalmente, per interpretazione si intende solo un alto grado - il più alto - del fenomeno coinvolto nella percezione di qualcosa. Anche queste leggi sono tre: 1° Un'interpretazione è tanto più completa quanto più conserva, nei limiti del possibile, tutte le relazioni dell'oggetto interpretato, la sua armo-

¹ Le espressioni d'ora in avanti riportate in corsivo compaiono, nel testo originale, in lingua inglese.

nia particolare e tipica. 2° Un'interpretazione è tanto pivi perfetta quanto più riesce a far dimenticare l'oggetto interpretato nella propria interpretazione. (È così che una traduzione è perfetta quando sembra non essere una traduzione) (...).

Bilancia di Minerva. La critica letteraria

[ms.] [1917?]

[Forme di critica estetica]

Tutta la produzione umana può essere analizzata da tre punti di vista: il suo valore, la sua produzione e il suo significato umano. Avremo quindi che qualunque produzione dell'uomo può essere apprezzata dai punti di vista del valore, psicologico e sociologico. Cosa significa rispetto a chi l'ha prodotta? (critica psicologica). Cosa significa nella società? (critica sociologica). Cosa significa rispetto all'ideale? (critica di valore).

La critica di valore si divide, evidentemente, secondo le tre forme dell'ideale (verità, bene, bellezza), in critica scientifica, critica morale (o etica) e critica estetica.

2.

[ms.] [1915?]

Bilancia di Minerva

Parlare è il modo più semplice per renderci sconosciuti. E quel modo immorale e ipocrita di parlare che si chiama scrivere ci nasconde in maniera ancor più completa agli altri, e a quella specie d'altri che la nostra incoscienza chiama noi stessi. Perciò, se scrivere, nel senso di scrivere per dire qualcosa, è gesto che ha il marchio della menzogna e del vizio, criticare le cose scritte non è privo di un corrispondente aspetto di morbosa curiosità o di futilità perversa. E, quando la critica è anche scritta, la sua essenziale immo-

ralità si raffina sino a farsi ripugnante. Le si attacca la malattia di ciò che ha criticato - il fatto di esistere in forma scritta.

Propriamente, l'unico critico d'arte o letterario deve essere lo psichiatra; perché, anche se gli psichiatri sono ignoranti e marginali rispetto agli argomenti, quanto lo sono tutti gli altri uomini rispetto a ciò che chiamano scienza, ciononostante hanno, dinnanzi a quello che si presenta come un caso di malattia mentale, quella competenza che noi crediamo loro abbiano. Nessun edificio di sapienza umana può erigersi su altre fondamenta.

[ms.] [1915?]

Bilancia di Minerva
Verifica

Questa sezione è dedicata alla critica dei cattivi libri, e specialmente alla critica di quei cattivi libri che tutti considerano buoni. Il libro, consacrato per quahtà che non possiede, dell'uomo consacrato per qualità con cui gli altri lo hanno dipinto; il libro di colui che, una volta divenuto famoso, si è messo a letto fingendo di dormire, il libro di chi è entrato nel palazzo delle Muse dalla finestra o ha colto la mela della sapienza con l'aiuto di una scala - tutto ciò verrà pesato sulla *Bilancia di Minerva*.

È evidente che la ragione del titolo *Bilancia di Minerva* sta nel fatto che Minerva non aveva nessuna bilancia. Vagamente assurdo, questo titolo porta in sé la definizione di un modo di vedere che sceglie di mettersi contro tutti per aver inutilmente ragione. La consapevolezza dello sforzo inutile e del lavoro perso è ancora una delle grandi emozioni estetiche che restano a chi si preoccupa delle cose che ancora restano.

La critica, del resto, è solo la forma suprema e artistica della maldicenza. È preferibile che sia giusta, ma non è assolutamente necessario che lo sia. L'ingiustizia, d'altronde, è la giustizia dei forti. In fondo è tutta bontà. Dir male di un libro è l'unico modo di dirne bene. Se è cattivo, si fa giustizia; se è buono lo si pone nell'evidenza che meritano i buoni libri. E, alla fin fine, nulla di ciò ha importanza, perché i buoni libri la Storia li porta sempre con sé. E quanto ai cattivi - criticare è solo condurli alla fossa e pregare, sull'ultima discesa, nel latino che parlava Giovenale. A volte questa giustizia si suggella incipiandosi con sette strati di elogi.

La giustificazione ultima della critica così intesa è la soddisfazione della funzione naturale del disdegno - funzione naturale come quella di mangiare e che, per la buona igiene dello spirito, va soddisfatta accuratamente. Chi ha voglia di disdegnare non deve tenersi legato alla vigliaccheria di giudicare brutto il disdegno, né venderci all'infamia di andar disdegnando ciò che disdegnano gli altri, rinunciando così, da gregario, alla propria individualità.

Le ore passano, divagando, e la coscienza di esse pesa in tedio. Cercare conforto nel disprezzo è non soltanto nostro dovere verso il disprezzo, ma anche nostro dovere verso noi stessi. Conficcare spilli nell'anima altrui, disponendo quegli spilli in disegni che riescano graditi alla nostra attenzione futilmente concentrata, affinché il nostro tedio vada svanendo - ecco un dehzioso passatempo da critico, e al quale giuriamo fedeltà.

Traducendo ciò nella metafora che dà colore a questa sezione, vogliamo far pensare che il nostro uso della Bilancia di Minerva si limiterà, nella maggior parte dei casi, al darla - pesi e tutto quanto - in testa a chi viene criticato. Ciò, del resto, non deve preoccupare nessuno. Chi è destinato ad essere immortale può esserlo anche con la testa rotta. L'essere immortale è l'unica delle preoccupazioni antisociali che non fanno male a nessuno. Visto che il futuro raramente si accorge di essa, non è mai troppo se il presente qualche volta va a sbatterci contro.

[datt.] [s.d.]

Inutilità della critica

Che l'opera di buona qualità si metta sempre in evidenza è un'affermazione senza valore se applicata a un'opera realmente buona, e se «mettersi in evidenza» si riferisce al fatto che venga accettata nel proprio tempo. Che l'opera di buona qualità si metta sempre in evidenza nel corso della sua esistenza futura è vero; ma è anche vero che un'opera di seconda categoria si mette sempre in evidenza nel proprio tempo.

Dunque, come deve giudicare il critico? Quali sono le qualità che fanno il critico competente e non casuale? La conoscenza dell'arte o della letteratura del passato, un gusto raffinato da quella conoscenza e uno spirito imparziale e giudizioso. Meno di tutto questo è fatale per il vero gioco delle facoltà critiche. Più di tutto questo è già spirito creativo e, dunque, indi-

vidualità; e individualità significa egocentrismo, e una certa impermeabilità all'opera altrui.

Fin dove arriva, tuttavia, la competenza del critico competente? Supponiamo che gli si presenti davanti agli occhi un'opera d'arte profondamente originale. Come la giudica? Paragonandola alle opere d'arte del passato. Se fosse originale, però, si discosterebbe in qualcosa - e quanto più fosse originale tanto più si discosterebbe - dalle opere d'arte del passato. Nella misura in cui lo fa, sembrerà non conformarsi al canone estetico che il critico ha già stabilito nella sua mente. E lì dove la sua originalità, invece di risiedere nella distanza da quei vecchi modelli, consiste nel loro uso secondo linee più severamente costruttive - allo stesso modo in cui Milton utilizzò gli antichi - il critico vedrà un perfezionamento nel perfezionamento, o vedrà piuttosto un'imitazione nell'impiego di questi modelli? Vedrà il costruttore, piuttosto che l'utilizzatore di materiali di costruzione? Perché dovrebbe fare una qualsiasi tra le due cose, anziché quella migliore? Di tutti gli elementi, il carattere costruttivo è il più difficile da determinare in un'opera... Una fusione degli elementi del passato: il critico vedrà la fusione degli elementi?

C'è qualcuno convinto che, se il *Paradise Lost*, o *Hamlet*, o i sonetti di Shakespeare o di Milton, fossero pubblicati oggi, queste opere sarebbero considerate superiori alla poesia del sig. Kipling, o del sig. Noyes, o di un qualche altro gentiluomo comune di tal fatta? Se qualcuno si convince di ciò, è un folle. L'espressione è breve [?], non dolce, ma si vuole solo che sia vera.

Da tutte le parti sentiamo urlare che il nostro tempo ha bisogno di un grande poeta. Il vuoto centrale di tutte le realizzazioni moderne è una cosa più sentita che commentata. Se il grande poeta stesse per apparire, chi starebbe lì ad accorgersi di lui? Chi può dire che non sia già apparso? Il pubblico dei lettori vede nei giornali notizie dell'opera di quegli uomini resi noti dalle influenze e dalle amicizie, o il cui carattere secondario li ha resi accetti alla folla. Il grande poeta potrebbe già essere apparso; la sua opera potrebbe essere stata segnalata in poche righe nella sezione «*vient-de-paraitre*» di una rubrica bibliografica in una qualche rivista critica.

5.

[datt.] [s.d.]

Storia della Letteratura Inglese

[Abbozzo della prefazione: teoria della Storia Letteraria]

Così come la storia di un popolo non è tanto la storia dei suoi grandi uomini (o delle loro grandi imprese), quanto la storia di ciò che essi significano, allo stesso modo la storia della sua letteratura non è tanto la storia dei grandi nomi che la illustrano, o dei grandi movimenti nei quali questi nomi si manifestano, quanto la storia del senso che quei nomi e quei movimenti hanno avuto.

La letteratura di un popolo è, nella sua vera sostanza, ciò che quel popolo ha pensato di se stesso, e dell'universo, della società e dell'individuo, attraverso se stesso. Perciò la storia di una letteratura è, se ben se ne intende la realtà, la storia del significato che hanno avuto le differenti interpretazioni che quel popolo ha dato di se stesso. La storia di una letteratura è la storia dell'evoluzione di una coscienza nazionale. Così deve essere intesa, se vuol essere in qualche modo compresa. Così deve essere scritta, se vuol essere, in qualche modo, definitivamente scritta. Ed è non solo per buona indole classica, quanto, per ciò stesso, per buona indole umana, che nessuno voglia comprendere se non per comprendere definitivamente, così come che nessuno scriva, se non perché ciò che scrive perduri nella memoria degli uomini e nell'esistenza cosciente dell'umanità. Lo sforzo può non ottenere tanto, perché gli dèi danno il desiderio, ma solo il Destino dà il consenso; lo sforzo deve però essere di ordine divino, perché il Destino, quando concede, conceda un risultato divino piuttosto che un risultato esterno dello sforzo.

È stato detto che la storia è maestra di vita; ma ciò che la storia può essere è maestra della coscienza della vita. Per la vita non possono esserci maestri, perché le leggi fatali che la regolano hanno un'autorità assoluta, non essendo ammesse divisioni di potere, o deleghe di gestione. Ma per comprendere la vita, la qual cosa è pertinenza astratta dell'intelligenza, sforzo dell'intendimento esterno al voler agire, ciò che si scrive può servire da alimento, e ciò che si comprende funzionare da stimolo.

Lo storico - si può ben comprendere il ruolo che interpreta nel teatro inutile della vita - deve cercare non tanto di intendere la vita come una serie di stati, ma come una serie di passaggi da stato a stato. Ogni epoca è reale solo per quelli che in essa hanno vissuto; per chi vuole conoscere, essa non è

altro che il cammino per il quale l'epoca anteriore, anch'essa della stessa natura, è passata all'epoca posteriore, anche se di natura non differente. Tutto nella vita è intervallo e passaggio. Tutto ciò che passa, però, ha un modo di passare, un percorso che segue, e una ragione per cui segue quel percorso. Il dovere dello storico è fare l'itinerario del passato, scoprire la linea continua che, passando per tanti punti del tempo, ha, in ogni caso, la sua realtà nell'essere linea e non nell'essere passata per quei punti, nell'essere una direzione e non un contatto con i punti per i quali si è diretta.

(...)

In meccanica, la parte chiamata «statica» non è altro che l'introduzione a quella chiamata «dinamica». Si studia la stasi per arrivare allo studio del movimento. E, siccome la scienza sa che il concetto di stasi non si adatta a nessuna realtà, ma soltanto ad un'apparenza di realtà, ad una cosa che è reale solo in relazione ad un'altra, ogni uomo di scienza, qualunque sia la disciplina alla quale applica la sua attività conoscitiva, deve sì analizzare quello che in qualsiasi forma di realtà la stasi rappresenta, ma solo come punto di partenza per ciò che in essa rappresenta il movimento. L'anatomia è una introduzione alla fisiologia.

Negli studi sociologici, negli studi che dipendono dalla sociologia, l'elemento statico, che troviamo, è rappresentato dall'epoca. È studiando le caratteristiche di un'epoca che cominciamo a fare storia. Ma non dobbiamo mai lasciare che l'illusione che quest'epoca esista per davvero duri più del tempo necessario perché quest'illusione ci aiuti a comprendere la realtà, più del tempo necessario perché quest'illusione ci aiuti a comprendere che è una illusione.

La suddivisione della storia in epoche è una falsità necessaria, un processo preliminare della comprensione, un'introduzione alla storia non divisa in epoche.

La poesia

I.

[datt.] [1930?]

[I gradi della poesia lirica]

Il primo grado della poesia lirica è quello in cui il poeta, di temperamento intenso e emotivo, esprime in maniera spontanea o riflessiva quel temperamento e quelle emozioni. È il tipo più comune di poeta lirico; ed è anche quello di minor merito, in quanto tipo. L'intensità dell'emozione deriva, in genere, dall'unità del temperamento; e così questo tipo di poeta lirico è in genere monocorde, e i suoi poemi ruotano intorno ad un determinato numero, in genere piccolo, di emozioni. Perciò questo genere di poeti è facile da definire, perché a ragione si nota che uno è «un poeta d'amore», un altro «un poeta della nostalgia», un terzo «un poeta della tristezza».

Il secondo grado della poesia lirica è quello in cui il poeta, perché più intellettuale o immaginativo, può darsi anche solo perché più colto, non ha più la semplicità delle emozioni, o la loro limitazione, che distingue il poeta del primo grado. Anche questo sarà tipicamente un poeta lirico, nel senso comune del termine, ma non sarà più un poeta monocorde. I suoi poemi abbracceranno temi diversi, seppur unificati nel temperamento e nello stile. Pur essendo diversificato nei tipi di emozione, non lo sarà nella maniera di sentire. Così uno Swinburne, talmente monocorde nel temperamento e nello stile, può nondimeno scrivere con lo stesso rilievo un poema d'amore, una languida elegia, un poema rivoluzionario.

Il terzo grado della poesia lirica è quello in cui il poeta, ancor più intellettuale, incomincia a spersonalizzarsi, a sentire, non più perché sente, ma perché pensa di sentire; a sentire stati d'animo che non prova realmente, semplicemente perché li comprende. Siamo nell'anticamera della poesia drammatica, nella sua intima essenza. Il temperamento del poeta, qualunque sia.

è dissolto dall'intelligenza. La sua opera risulterà unificata solamente nello stile, ultimo fortino della sua unità spirituale, della sua coesistenza con se medesimo. Così è Tennyson, mentre scrive ugualmente *Ulysses* e *The Lady of Shalott*, così, e di più, è Browning, mentre scrive ciò che chiamò «poemi drammatici», che non sono dialogati, ma monologhi che rivelano anime diverse, con cui il poeta non s'identifica, non pretende di identificarsi, e il più delle volte non vuole identificarsi.

Il quarto grado della poesia lirica è quello, molto più raro, in cui il poeta, più intellettuale ancora ma ugualmente immaginativo, entra in piena spersonalizzazione. Non soltanto sente, ma vive gli stati d'animo che non prova direttamente. In un grande numero di casi, cadrà nella poesia drammatica propriamente detta, come fece Shakespeare, poeta sostanzialmente lirico elevato a drammatico per lo straordinario grado di spersonalizzazione a cui pervenne. In un caso o nell'altro, continuerà ad essere, anche se drammaticamente, poeta lirico. È questo il caso di Browning ecc. (*ut supra*). Né ora lo stile definisce l'unità dell'uomo: solamente ciò che nello stile vi è di intellettuale la denota. Così è in Shakespeare, in cui il rilievo inatteso della frase, la sottigliezza e la complessità del dire, sono l'unica cosa che avvicina il modo di parlare di Amleto a quello di Re Lear, quello di Falstaff a quello di Lady Macbeth. E così è Browning in *Men and Women* e nei *Dramatic Poems*.

Supponiamo, però, che il poeta, evitando sempre la poesia drammatica esteriormente tale, avanzi ancora di un passo nella scala della spersonalizzazione. Certi stati d'animo, pensati e non sentiti, sentiti immaginativamente e perciò vissuti, tenderanno a definire per lui una persona fittizia che li senta sinceramente (...).

2.

[datt.] [giugno 193°]

[Lettera ad Adolfo Rocha]

Mio caro collega,

ho ricevuto la sua lettera, di cui la ringrazio, e cercherò di esporre con frasi prive di immagini il senso di ciò che le avevo scritto. Devo spiegare, però, ma di tutto, che, avendo tardato già alcuni giorni a ringraziarla del suo libro> ho scritto una lettera veloce, per non indugiare oltre. Accade che, quan

scrivo velocemente, cioè, senza avere il tempo di spiegare in maniera ragionata ciò che dico, e in modo conciso, nello scrivere velocemente, quello che scrivo assume naturalmente una forma metaforica, e non logica. Ciò le spiegherà la confusione, o l'oscurità, inevitabilmente presenti nella mia lettera. Ciò che non c'era, in quella lettera, è il dogmatismo che lascia supporre di contenere. Non sono mai dogmatico, perché non può esserlo chi di giorno in giorno cambia opinione, ed è, per temperamento, instabile e fluttuante. Suvvia, che con lei il caso non è stato grave: mi è successo di peggio, con un poeta spagnolo - anche se forse un po' per la conoscenza imperfetta della lingua -, tanto che Tesser conciso è stato considerato brusco, e il metaforico preso per ironico.

In sostanza, ed esponendo discorsivamente, il punto di vista che le ho esposto è il seguente:

- 1) Tutta l'arte si basa sulla sensibilità, ed essenzialmente sulla sensibilità.
- 2) La sensibilità è personale e intrasmissibile.
- 3) Per trasmettere ad altri quello che sentiamo, ed è questo che nell'arte cerchiamo di fare, dobbiamo scomporre la sensazione, respingendo ciò che in essa vi è di puramente personale, giovandoci di ciò che in essa, senza smettere d'essere individuale, è tuttavia suscettibile di generalità, dunque, comprensibile, non direi più per l'intelligenza, ma almeno per la sensibilità altrui.
- 4) Questo lavoro intellettuale ha due tempi: a) l'intellettualizzazione diretta e istintiva della sensibilità, grazie alla quale questa si rende trasmissibile (è ciò che comunemente si chiama «ispirazione»), ossia, il trovare istintivamente le frasi e i ritmi che trasformano la sensazione in frase intellettuale (prima versione: che estraggono dalla sensazione ciò che per gli altri non può essere sensibile e che, nello stesso tempo, per compensazione, rafforzano ciò che per loro può essere sensibile); b) la riflessione critica su questa intellettualizzazione, che sottopone il prodotto artistico elaborato dalla «ispirazione» a un processo del tutto oggettivo - costruzione, o ordine logico, o semplicemente concetto di scuola o di corrente.
- 5) Non vi è arte intellettuale, a meno che non sia, è chiaro, l'arte del raziocinio. Semplicemente, dal lavoro di intellettualizzazione - operazione nella quale consiste l'opera d'arte in quanto cosa non solo pensata, ma fatta - risultano due tipi di artista: a) l'artista ispirato o spontaneo, nel quale il riflesso critico è debole o nullo, che non vuole pronunciarsi sul valore dell'opera; b) l'artista riflessivo e critico, che elabora, per necessità organica, il già elaborato.

Le dirò, e sono sicuro che concorderà con me, che non vi è nulla di più in questo mondo di un artista spontaneo - cioè un uomo che intellet-

tualizza la sua sensibilità solo quanto basta a renderla accettabile alla sensibilità altrui; che non critica ciò che fa, che non sottopone ciò che fa a un concetto esterno di scuola o di moda, o di «maniera», non di essere, ma di «dover essere».

Applicandole al suo libro, queste considerazioni prendono per me la seguente forma: i) la sua sensibilità è buona, e, per natura, di tipo intellettuale; 2) può, dunque, essere un poeta spontaneo, senza aver bisogno di sovrintellettualizzare troppo, o di ricorrere a un'attività riflessiva o critica; 3) perciò, le conviene (secondo il mio modo di vedere, ben inteso - ma era la mia opinione che le davo, e non quella di altri), o a) mettere a fuoco in un punto nitido e universalmente trasmissibile l'intellettualizzazione della sensazione, o b) distribuire più uniformemente l'intellettualizzazione sull'estensione della sensazione.

Questo, forse, non è molto chiaro: non so, però, come dirlo meglio. Mi servirò di esempi. Un uomo che era, e suppongo (sebbene non pubblichi, né forse scriva) ancora sia, il più curioso spirito critico portoghese, Manuel Antonio de Almeida, scrisse, nel 1912, nell'«Inquérito Literário» [Inchiesta Letteraria] di Boavida Portugal, questa definizione di arte moderna: «Una rappresentazione centrale nitida, intorno alla quale galleggia tutto un nimbo di cose evocate». Questo rappresenta molto bene ciò che voglio indicare come il primo processo che le ho suggerito. Il secondo sarebbe, servendomi di una espressione dello stesso tipo, «una rappresentazione centrale vaga, intorno alla quale brillano, nitide, e per farne risaltare la vaghezza, tutte le rappresentazioni secondarie».

È questo, collega mio, lo sviluppo più chiaro che, al momento, e per non tardare a risponderle, posso dare a ciò che nella mia prima lettera le ho detto in maniera traslata.

La prego di credere alla sincera stima di

[datt.] [1928?]

Estetica

La composizione di un poema lirico deve esser fatta non nel momento dell'emozione, ma nel momento in cui la si ricorda. Un poema è un prodot-

to intellettuale, e un'emozione, per essere intellettuale, deve evidentemente, poiché intellettuale in sé non è, esistere intellettualmente. Ora, l'esistenza intellettuale di un'emozione è la sua esistenza nell'intelligenza - cioè nel ricordo, unica parte dell'intelligenza, propriamente tale, che può trattenere un'emozione.

[datt.] [1924?]

Alle tre sottospecie della poesia lirica - l'eroica, l'elegiaca e la lirica propriamente detta - gli antichi attribuivano la protezione di tre muse. Calliope per la prima, Erato per la seconda, e per la terza Polimnia.

Si dà il nome di poesia lirica, con buona ragione estetica, a tutta quella poesia che non è drammatica né narrativa, e nella specie di poesia chiamata narrativa si deve certamente includere quella didattica. La poesia lirica può esprimere direttamente i sentimenti e le emozioni del poeta, senza voler tirare conclusioni generali o attribuir loro un significato più grande di quello derivato dall'essere semplici emozioni e sentimenti: è questa la poesia propriamente, o semplicemente, lirica. A questa Polimnia offre la sua protezione. La poesia lirica può inoltre esprimere non i sentimenti o le emozioni del poeta, bensì il concetto ch'egli forma di questi sentimenti, o di altri: è questa, propriamente, la poesia elegiaca, che non è necessariamente triste, come l'uso ordinario del termine comunemente indica. Di questa poesia Erato è la musa. Infine, la poesia lirica può dedicarsi a esaltare o a sminuire la persona o le imprese di altri, non tanto commentandoli, quanto elevandoli o diminuendoli: è questa, nei suoi due rami, la poesia eroica e quella satirica. A queste legittimamente presiede Calliope, sebbene non siano stati gli antichi a darle la reggenza della satira.

[ms.] [1913?]

[Poesia e Musica]

La poesia è l'emozione espressa in ritmo attraverso il pensiero, come la musica è essa stessa espressione, ma diretta, senza l'intermediazione dell'idea.

Mettere in musica un poema è accentuare in esso l'emozione, rafforzandone il ritmo.

6.

[ms.] [1915?]

Estetica

[Poesia e Musica]

Poesia lirica, dapprima musica-1-poesia, poesia cantata. Poi la poesia prese per sé il ritmo. La musica passò ad esprimere sentimenti propri, e la poesia lirica ad avere una musica propria. (Cfr. le poesie di Shelley e la loro cattiva musicabilità). La satira e l'epigramma sono *duri*, ma questo perché la musica del satirizzare è l'asprezza e la [...]

Tutta la poesia lirica ha, o deve avere, una musica propria (come la ha Tennyson). - L'arte che hanno i poeti lirici, a volte del tutto istintivi, è una *composizione musicale*.

Una poesia (lirica o d'altro tipo) esige un *interprete*, come una partitura (brano musicale); solo che nella poesia l'interpretazione è individualizzabile in maniera più ristretta a causa dell'elemento che la fissa.

[datt.] [1923?]

[L'arte di tradurre poesia]

Una poesia è un'impressione intellettualizzata, o un'idea convertita in emozione, comunicata agli altri per mezzo del ritmo. Questo ritmo è doppio in uno, come i profili concavo e convesso di uno stesso arco: è costituito da un ritmo verbale o musicale e da un ritmo visivo o di immagine, che gli corrisponde internamente. La traduzione di una poesia deve dunque conformarsi, assolutamente, 1) all'idea o all'emozione che la costituisce, 2) al ritmo verbale in cui quell'idea o emozione è espressa; deve conformarsi, relativamente, al ritmo interno o visivo, aderendo alle immagini stesse quando possibile, ma aderendo sempre al tipo di immagine.

È su questi criteri che ho basato la mia traduzione in portoghese di *Annabel Lee* e di *Ulalume* di Poe, che ho tradotto non per il loro grande valore intrinseco, ma perché erano una sfida permanente ai traduttori.

8.

[datt.] [1930?]

Saggi - Poesia e Prosa

L'arte, che si fa con l'idea, e dunque con la parola, ha due forme - la poesia e la prosa. Visto che entrambe sono formate da parole, non vi è tra loro una sostanziale differenza. La differenza è accidentale, e, essendo accidentale, deve derivare da quello che, nella parola, è accidentale, o esteriore. Ciò che vi è di esteriore nella parola è il suono; ciò che vi è, dunque, di esteriore in una serie di parole è il ritmo.

Poesia e prosa non si distinguono, quindi, se non per il ritmo. Il ritmo corrisponde, per l'esattezza, ad un movimento intimo dell'anima; ma - poiché questo movimento intimo si manifesta nel ritmo - nello studio del ritmo o della differenza tra poesia e prosa possiamo fare a meno di occuparci di esso, o di che cosa esso sia.

Il ritmo consiste in una gradazione di suoni e di assenze di suoni, come il mondo consiste nella gradazione dell'essere e del non essere. Ciò vuol dire che il ritmo consiste in una distribuzione di parole, che sono suoni, e di pause, che sono assenze di suoni. Alle parole, poiché esistono, compete un ritmo di variazione, dipendente dall'estensione delle parole, dalla loro accentuazione, dalla loro qualità e quantità sillabica, e anche dal loro senso, sia proprio, sia dipendente dalle parole che sono loro contestuali. Alle pause, poiché non esistono, compete così solamente un ritmo di estensione; cioè, la pausa, dal momento che non è più dell'assenza di una cosa (o di un suono), ha solo la variante della durata. La pausa è più lunga o più breve; solamente questo.

Nella prosa, che è linguaggio parlato scritto, queste pause sono date da una cosa chiamata punteggiatura, e la punteggiatura è determinata esclusivamente dal senso. Dalla pausa grande del paragrafo alla pausa minore del periodo, a quella ancora più piccola della frase (data dal punto e virgola, dai due punti, o dal tratto) o a quella minima della virgola, la pausa della prosa deriva dal significato che si esprime. Al più, ciò che ci è consentito variare a nostro arbitrio, nella punteggiatura, è la sistemazione un po' enfatica delle virgole, l'apertura di paragrafi dove potrebbero esserci solo dei periodi, o altre cose simili. Ma, in tutti i casi, questi segni di interpunzione non dovrebbero tendere ad accentuare il senso; non potrebbero mai spezzarlo o interromperlo, perché la prosa, essendo linguaggio parlato scritto, è, per questo stesso motivo, il riflesso dell'idea, per la cui emissione esiste la parola parlata.

«Parlare è il modo piii semplice per renderci sconosciuti. E quel modo immorale e ipocrita di parlare che si chiama scrivere ci nasconde in maniera ancor piii completa agli altri, e a quella specie d'altri che la nostra incoscienza chiama noi stessi. Perciò, se scrivere, nel senso di scrivere per dire qualcosa, è gesto che ha il marchio della menzogna e del vizio, criticare le cose scritte non è privo di un corrispondente aspetto di morbosa curiosità o di futilità perversa. E, quando la critica è anche scritta, la sua essenziale immoralità si raffina sino a farsi ripugnante. Le si attacca la malattia di ciò che ha criticato - il fatto di esistere in forma scritta. Propriamente, l'unico critico d'arte o letterario deve essere lo psichiatra; perché, anche se gli psichiatri sono ignoranti e marginali rispetto agli argomenti, quanto lo sono tutti gli altri uomini rispetto a ciò che chiamano scienza, ciononostante hanno, dinnanzi a quello che si presenta come un caso di malattia mentale, quella competenza che noi crediamo loro abbiano. Nessun edificio di sapienza umana può erigersi su altre fondamenta.»

Queste parole di Fernando Pessoa sembrano invitarci a una diffidenza radicale tanto nei confronti del linguaggio e della scrittura quanto, soprattutto, nei confronti di chi scrive sulla scrittura in chiave critico-teorica. Diffidenza che, dunque, dovrebbe investire la voce stessa che qui ci parla. Dall'altro lato, però, consentono di addentrarsi con la debita cautela fra queste pagine inedite e di intravedere in una esauriente visione d'insieme il brulicante cantiere teorico su cui si fonda la produzione critica del grande scrittore portoghese.

Indice del volume: *Nota editoriale*. - Appunti per un'estetica non aristotelica (Alvaro de Campos). - Erostrato. Saggio sulla fama postuma delle opere letterarie. - L'arte moderna è arte del sogno. - Frammenti di estetica. - Bilancia di Minerva. La critica letteraria. - La poesia. - La letteratura europea. - L'artista. - Il dramma. - *Note ai testi*. - *Postfazione* di Micia Petrelli.

ISBN10 88-7462-101-9
ISBN13 978-88-7462 114 9